

**Heinrich August Marschners *Der Templer und die Jüdin*  
im Kontext der Entwicklung der deutschen Oper**

Abhandlung  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät  
der  
Universität Zürich

vorgelegt von  
Merle Tjadina Fahrholz

Angenommen im Herbstsemester 2015  
auf Antrag der Promotionskommission:  
Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen (hauptverantwortliche  
Betreuungsperson)  
Prof. Dr. Anselm Gerhard

Zürich, 2015

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b>	<b>S. 4</b>
<b>2. Idee und Realität der deutschen Oper bei Marschner</b>	<b>S. 8</b>
2.1. Der historische, soziale und politische Hintergrund	S. 9
2.2. Der ästhetisch-theoretische und musikalisch-praktische Kontext	S. 14
2.3. Zur Biographie Heinrich August Marschners	S. 23
2.4. Seine theoretischen Ansichten und die praktische Umsetzung	S. 27
<b>3. <i>Ivanhoe</i>. Ein gesellschaftskritischer Roman als Bestseller</b>	<b>S. 41</b>
3.1. Die Rezeption Sir Walter Scotts	S. 41
3.2. Der Roman <i>Ivanhoe</i>	S. 45
3.2.1. Kritik an der Grundanlage	S. 46
3.2.2. Das Sujet	S. 47
3.3. Die Themenvielfalt des Romans	S. 50
3.3.1. Das Mittelaltersujet	S. 51
3.3.2. Nationalbewusstsein, Gesellschaftsordnung und die Rolle des Souveräns	S. 55
3.3.3. Religion und Aberglaube	S. 60
3.3.4. Zwischenmenschliches Miteinander	S. 69
3.4. Scott-Adaptionen	S. 70
<b>4. <i>Der Templer und die Jüdin</i>. Zwischen dramatischer Adaption und künstlerischer Deutung</b>	<b>S. 74</b>
4.1. Der Entstehungshintergrund	S. 74
4.1.1. Marschner und die Familie Wohlbrück	S. 74
4.1.2. Wilhelm August Wohlbrück	S. 81
4.1.3. Die Zusammenarbeit von Librettist und Komponist	S. 86
4.2. Das Libretto und seine Vorlagen	S. 94
4.2.1. Anregungen und Quellen	S. 95
4.2.2. Moncrieffs, Lenz' und Auffenbergs Schauspiele	S. 97
4.2.3. Zeit, Ort und Handelnde	S. 102
4.3. Die Adaption des Stoffes	S. 105
4.3.1. Das Mittelaltersujet	S. 105
4.3.2. Nationalbewusstsein, Gesellschaftsordnung und die Rolle des Souveräns	S. 107
4.3.3. Religion und Aberglaube	S. 110
4.3.4. Zwischenmenschliches Miteinander	S. 113
4.4. Der Aufbau des Librettos	S. 119



4.4.1.	Dramaturgisch-inhaltliche Aspekte	S. 119
4.4.2.	Textlich-musikalische Aspekte	S. 124
4.5.	<i>Der Templer und die Jüdin</i> als ‚romantischer‘ Theatertext	S. 128

## **5. Komik und Schrecken –**

<b>Musikalische Umsetzung dramaturgischer Kontraste</b>		<b>S. 131</b>
5.1.	Die Quellenlage	S. 132
5.2.	Die Fassungen	S. 141
5.3.	Die Gesangspartien	S. 144
5.4.	Die Instrumentierung	S. 151
5.5.	Instrumentale Nummern	S. 156
5.6.	Solonummern	S. 160
5.6.1.	Arien	S. 160
5.6.2.	Romanze und Preghiera	S. 174
5.6.3.	Lieder	S. 177
5.7.	Ensemblenummern und Chöre	S. 182
5.7.1.	Ensemblenummern	S. 183
5.7.2.	Introduktionen und Chornummern	S. 200
5.8.	Finali	S. 205
5.8.1.	Finale I	S. 205
5.8.2.	Finale II	S. 211
5.8.3.	Finale III	S. 218
5.9.	Textvorlage und Komposition	S. 225
5.10.	<i>Der Templer und die Jüdin</i> als ‚romantische‘ Oper	S. 238

## **6. Das Zusammenspiel von ideellen Vorstellungen und praktischen Überlegungen**

6.1.	Externe Voraussetzungen in Leipzig	S. 242
6.2.	Vom Beginn der Komposition zur Uraufführung	S. 245
6.3.	Die Verbreitung der Oper und ihre Aufnahme zu Lebzeiten Marschners	S. 252
6.4.	Theaterpraktische Fassungen und Bearbeitungen	S. 266

## **7. Fazit** **S. 269**

## **Quellen- und Literaturverzeichnis** **S. 279**

## **Anhang** **S. 296**

Danksagung	S. 297
Lebenslauf	S. 298

## 1. Einleitung

„Kannst du des Nachts ob der Finsterniss klagen, bringt ja der Morgen die Sonne zurück.“<sup>1</sup> Mit diesen Worten versucht der Narr Wamba die Sachsenprinzessin Rowena zu trösten, denn seine Weisheit ist: „’s wird besser gehn, die Welt ist rund und muss sich drehn“.<sup>2</sup> Ob diese bildliche Annahme eines weltimmanenten wechselnden Schicksals auch für das Bühnenleben der Oper gilt, aus der dieses Zitat stammt, sei dahingestellt. Heinrich August Marschners *Der Templer und die Jüdin* (1829)<sup>3</sup> ist im 21. Jahrhundert in den Spielplänen der Theater nicht mehr präsent.<sup>4</sup> Etwas weniger in der ‚Finsternis der Nacht‘ versunken sind die beiden anderen Opern, die zu den so genannten ‚Meisterwerken‘ des Komponisten zählen: *Der Vampyr* (1828) und *Hans Heiling* (1833).<sup>5</sup> Dies hat mannigfache Gründe,<sup>6</sup> darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass im 19. und frühen 20. Jahrhundert gerade *Der Templer und die Jüdin* äußerst populär war, nicht zuletzt Eduard Hanslick bezeichnete sie noch als „Lieblingsoper der Deutschen“<sup>7</sup>. Es erstaunt, dass ein solches Werk innerhalb weniger Jahrzehnte aus dem kollektiven Gedächtnis verschwinden konnte – bedeutet aber zugleich, dass eine Untersuchung dieser Oper zunächst einem historischen statt einem theaterpraktischen Interesse entspringt.

Als folgeschwer, nicht nur für die Wahrnehmung des Œuvres, sondern auch des Komponisten Marschner, sollte sich die geschichtliche ‚Mittlerposition‘ zwischen seinem ‚Vorgänger‘ Carl Maria von Weber und seinem ‚Nachfolger‘ Richard Wagner erweisen. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelte sich hieraus eine teleologische Linie, die teils aus nicht-musikhistorischen Gründen forciert wurde. Eine zunehmende nationale Stilisierung lässt sich, ähnlich wie bei Carl Maria von Weber, in der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts feststellen. Marschner wurde zu einem Mann, dessen Herz „dem ganzen Deutschland geschlagen hat“<sup>8</sup> und der den „ächten Volkston“<sup>9</sup> repräsentiere.

---

<sup>1</sup> Lied des Narren Nr. 2 „’s wird besser gehn!“. Klavierauszug 2. Fassung, S. 34.

<sup>2</sup> Lied des Narren Nr. 2 „’s wird besser gehn!“. Klavierauszug 2. Fassung, S. 31.

<sup>3</sup> *Der Templer und die Jüdin*, Große romantische Oper in drei Akten, mit gesprochenen Dialogen. Textbuch von Wilhelm August Wohlbrück nach dem Roman *Ivanhoe* von Walter Scott. Uraufführung am 22. Dezember 1829 in Leipzig.

<sup>4</sup> Ein Mitschnitt existiert von einer Einstudierung 1951 in Wien (Musikalische Leitung Kurt Tenner, Großes Orchester der RAVAG, Label: MYTO). Bekannt geworden ist die konzertante Aufführung in Bielefeld 1981 unter der Leitung von Anton Marik, zwei szenische Neueinstudierungen fanden 1989 für das Wexford Festival Opera (Musikalische Leitung: Albert Rosen, Inszenierung: Francesca Zambello) und im Jahr 2000 im Stadttheater Gießen (Musikalische Leitung: Stefan Malzew, Inszenierung: Guy Montavon) statt.

<sup>5</sup> *Der Vampyr* wurde seit dem Jahr 2000 in Freiburg (2002), Tallahassee (2002), Bologna (2008), Rennes (2008), Szeged (2008), Würzburg (2008), Heidenheim (2009), Hamburg (2011), Lübeck (2011), New Orleans (2013) und Halle (2014) gezeigt, wobei es sich nicht sämtlich um Neuproduktionen handelt, da beispielsweise die Inszenierung aus Rennes als Gastspiel in Szeged gegeben wurde. *Hans Heiling* war in Berlin (2001), Cagliari (2004) und Strasbourg (2004) zu sehen. In Regensburg und Wien (Theater an der Wien) sind für die Jubiläumssaison 2015/16 Neuinszenierungen von *Hans Heiling* geplant, in Berlin (Komische Oper) von *Der Vampyr*.

<sup>6</sup> *Der Templer und die Jüdin* ist ohne Hintergrundwissen über die Scottsche Romanvorlage *Ivanhoe* schwerer verständlich als *Der Vampyr* und *Hans Heiling*. Die Oper ist zudem historisch eindeutig lokalisiert und sperrt sich aufgrund der antisemitischen Züge – selbst wenn die Jüdin Rebecca letztendlich die positiv gezeichnete Heroin des Werkes ist – einer inhaltlich-szenischen Aktualisierung. Sie ist darüber hinaus mit zahlreichen, teils anspruchsvollen, Männerpartien und dem Einsatz von zwei getrennten Chören aufwändig in der Besetzung. Beim *Vampyr* dürfte zusätzlich der zugrächthige Titel für die Spielplangestaltung eine Rolle spielen.

<sup>7</sup> Eduard Hanslick: „Der Templer und die Jüdin“, 1888, S. 119.

<sup>8</sup> Zit. nach: Ernst Pfeilschmidt: „Heinrich Marschner und sein Denkmal“, 9. 6. 1877, 15f.

Tradierte Ansichten aus dem 19. Jahrhundert, beispielsweise zu Marschners Abhängigkeit von Weber, seiner Vorbildfunktion für Wagner beziehungsweise seinem Einfluss auf die Entwicklung einer ‚Nationaloper‘, haben sich bis heute teils wortwörtlich erhalten und tauchen insbesondere in Übersichtspublikationen wie Opernführern immer wieder auf.<sup>10</sup> Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit diesem Repräsentanten der deutschsprachigen Oper fand in den letzten Jahrzehnten nur vereinzelt statt und schlägt sich zumeist in biographischen und überblicksartigen Werkstudien beziehungsweise spezifischen Detailanalysen nieder, wie ein Blick auf die auf Marschner bezogene Literatur seit 1945 zeigt.<sup>11</sup> Es fehlen, selbst wenn zu *Der Vampyr* und *Hans Heiling* Magisterarbeiten sowie Palmers Thesis existieren, Detailuntersuchungen zum Bühnenwerk Marschners, vor allem zu dessen bei den Zeitgenossen äußerst beliebter Oper *Der Templer und die Jüdin*. Aufschlussreich sind solche monographischen Studien nicht nur, um das Œuvre eines Einzelnen besser zu verstehen, sondern um einen erweiterten Blick auf ein diffus wirkendes Phänomen der Musikgeschichte zu gewinnen: die deutsche romantische Oper. Es ist diskutabel, ob sich die deutsche romantische Oper nach musikalischen Kriterien überhaupt als Gattung bezeichnen lässt.<sup>12</sup> Sie ist eng verknüpft mit Vorbildern französischer und

<sup>9</sup> Hermann Mendel: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, 1877, S. 82, Moritz Fürstenau: „Marschner, Heinrich August“, 1884, S. 440.

<sup>10</sup> Marschners musikhistorische Stellung wird zwischen den Weltkriegen verstärkt mit Bezug auf die Entwicklung der deutschen Oper und des Werks Wagners gemessen. Das vermeintliche Deutschtum ist der Garant für die Aufnahme in Übersichtspublikationen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wandelt sich dies marginal, Marschners Position als ‚Meister zwischen den Meistern‘ tritt nun in den Vordergrund. Vgl. Merle Fahrholz: *Heinrich August Marschner: ‚Hans Heiling‘*, 2006, S. 6ff.

<sup>11</sup> Neben den im Literaturverzeichnis aufgeführten Publikationen von Behrendt, Fahrholz, Köhler, Krasting, Meyer, Palmer, Reid Jr., Schild und Waidelich ist dies Derek Hughes: „Wie die Hans Heilings‘: Weber, Marschner, and Thomas Mann’s ‚Doktor Faustus‘“, in: *Cambridge Opera Journal* Bd. 10, Nr. 2 (1998), S. 179-204; Inge Killmann: *Heinrich Marschner. Eine Personalbibliographie mit besonderer Berücksichtigung der Bühnenwerke und seiner Instrumentalmusik*, Prüfungsarbeit der Hamburger Bibliotheksschule: 1963; Volkmar Köhler: „Rezitativ, Szene und Melodram in H. Marschners Opern“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress: Bonn 1970*, hg. v. Carl Dahlhaus u. a., Kassel u. a.: Bärenreiter 1971, S. 461-464; Thomas Lippert: *Die Klavierlieder Heinrich Marschners*, Dissertation, Frankfurt am Main: 1988 (= Neue Musikgeschichtliche Forschungen 15, Wiesbaden 1989); Jean-Charles Margotton: „Heinrich Marschner: ‚Hans Heiling‘ et la tradition allemande“, in: *Le monde germanique et l’opéra. Le livret en question*, hg. v. Bernard Banoun, Jean-François Candoni, Langres, Saints-Geosmes: Klincksieck 2005; A. Dean Palmer: *Heinrich Marschner and His Opera „Der Vampyr“*, Thesis University of California, Los Angeles: 1975; Annika Völk: *Das Faszinosum finsterner Mächte. ‚Der Vampyr‘ in der Interpretation von Heinrich Marschner und Peter Joseph von Lindpaintner*, Magisterarbeit, Heidelberg: 2009; Brigitte Weber: *Heinrich Marschner. Königlicher Hofkapellmeister in Hannover* (=Prinzenstraße, Heft 5), Hannover: Niedersächsisches Staatstheater Theatermuseum und –archiv 1995. Dieser Überblick erhebt nicht den Anspruch alle zu Marschner publizierten Beiträge zu erfassen, u. a. werden Lexikonartikel, Programmheftbeiträge und Aufführungskritiken ausgelassen.

<sup>12</sup> Carl Dahlhaus bemerkt beispielsweise 1983 in einem Vortrag: „Was immer die romantische Oper sein mag – eine Gattung ist sie, wie es scheint, jedenfalls nicht.“ und im Handbuch der musikalischen Gattungen ist zu lesen: „Daß die Vorspiegelung einer gleichsam ‚genealogischen‘ Entwicklung von Spohr über Hoffmann und Weber bis zu Heinrich Marschner als den ‚Vorläufern‘ Wagners möglich war, läßt sich unter anderem mit der Isolierung der Erinnerungsmotivik aus dem äußerst vielschichtigen kompositionstechnischen Problemzusammenhang einer poetisierenden Vertonung und ihrer Erhebung zum nahezu alleinigen Parameter einer gattungsgeschichtlichen Betrachtung erklären. Das Verleugnen der Herkunft dieser Technik aus der Opéra comique, philologische Ungenauigkeiten sowie die analytisch und terminologisch undifferenzierte Behandlung von Erinnerungsmotiv und Leitmotiv trugen ein weiteres dazu bei, die Reminiszenztechnik als genuin deutsche, die Werke zu einer nationalen Gattung vereinigende in Erscheinung treten zu lassen. Die Spezifika und vor allem die gattungsgeschichtlichen Folgen, welche die fraglichen Werke zeitigten, werden indes erst dann greifbar, wenn man die Perspektive wechselt, sie nicht als Vorläufer der Opern Wagners betrachtet, sondern als das, was sie waren: ambitionierte Versuche, das Singspiel Wenzel Müllerscher Provenienz auf das Niveau der zeitgenössischen Opéra comique zu heben.“ Vgl. Kapitel 2.2. Der ästhetisch-theoretische und musikalisch-

italienischer Tradition, zudem sind theoretisch-ästhetische Überlegungen der Zeit nur bedingt mit den vorliegenden Werken in Einklang zu bringen. Dennoch gibt es mindestens einen ideengeschichtlichen Hintergrund, der eine Verbindung zwischen den disparaten Opern dieser Epoche ergibt, so dass der Gattungsbegriff nicht gleich von der Hand zu weisen ist. Es ist eine Herausforderung, diese meist nicht-musikalischen Momente in eine wissenschaftliche musikgeschichtliche Betrachtung einzubinden, ohne die Gefahr der bloßen Zuschreibung einzugehen. Dennoch kann ein interdisziplinärer Ansatz, der neben den musikalisch-formalen Aspekten literarische Fragestellungen, aber auch historisch-gesellschaftliche, soziologische, theaterwissenschaftliche und nicht zuletzt biographische Bedingungen aufgreift, eventuell der Problematik des Wesens der deutschen romantischen Oper mit ihrem außerordentlich hohen Anteil an ideellen Momenten näher kommen. Dies in Hinblick auf *Der Templer und die Jüdin* zu unternehmen, ist ein Ziel der vorliegenden Studie. Anstatt mehrere Opern auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten hin zu untersuchen und über diese zu einer erweiterten These bezüglich der deutschsprachigen Oper des frühen 19. Jahrhunderts zu kommen, sollen beispielhaft an Marschners Werk die verschiedenen Parameter, die in seine Entstehung und Rezeption einfließen, betrachtet und daraufhin besehen werden, was an ihnen spezifisch ‚romantisch‘ ist. Gegenstand ist mit *Der Templer und die Jüdin* eine Oper, die ‚im Zeitgeist‘ steht, also erfolgreich war, jedoch in der Rezeption so stark im Kontext ihrer Entstehung verankert ist, dass sie nach der Wandlung der äußeren Umstände von den Spielplänen verschwand und nur selten als ‚besondere Position‘ ihren Weg wieder auf die Bühne fand und findet. Marschner gehört zudem zu den einflussreichen, aber nicht überragenden Komponisten der Epoche. Anders als die Opern Webers nimmt sein Werk keine herausragende Stellung in der außermusikalischen Bewertung von Opern ein, sie wurden weder dauerhaft als ‚Nationalopern‘ stilisiert, noch galt oder gilt Marschner als Begründer oder Wegweiser einer deutschen Operschule, selbst wenn seine Biographie und sein Werk immer wieder in diese Richtung ausgelegt wurden. Marschner und *Der Templer und die Jüdin* scheinen somit Vertreter einer ‚durchschnittlichen‘ romantischen Oper zu sein, und deshalb für die Frage, was in diesem Kontext ‚romantisch‘ bedeutet, besonders geeignet. Dabei soll nicht übersehen werden, dass das Werk für eine lebendige Theaterkultur entstand und sich innerhalb dieser weiterentwickelte. Zur Oper gehören nicht nur das Libretto und die Musik, sondern auch seine szenische Wirksamkeit. Diese steht in Relation mit dem (erwarteten) Publikum und dessen Wahrnehmung. Die kollektive Lebenserfahrung der Rezipienten spielt – zumindest bei der Untersuchung zur Wirkung des Werks – deshalb ebenso mit hinein wie die theaterpraktische Erfahrung von Librettist und Komponist.

---

praktische Kontext. Carl Dahlhaus: „Die romantische Oper als Idee und als Gattung“, 1984, S. 56, Sieghart Döhring, Sabine Henze-Döhring: „Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert“, 1997, S. 99.

Die Betrachtungen zu *Der Templer und die Jüdin* finden auf drei Ebenen statt: die Auswahl und Bearbeitung des Sujets, die musikalische Umsetzung sowie der außermusikalische Kontext. Die Studie umfasst neben Einleitung und Fazit fünf Kapitel, je eines zur Idee und Realität der deutschen romantischen Oper, zur Romanvorlage, dem daraus gewonnenem Libretto, zur musikalischen Umsetzung sowie zu Entstehung und Rezeption. Das erste Kapitel bietet einen Überblick zur historisch-gesellschaftlichen Gesamtsituation im frühen 19. Jahrhundert sowie zur Debatte um die deutsche romantische Oper. Dies geschieht mit Fokus auf die dieser Untersuchung zugrunde liegende Fragestellung und ist als Hinführung, nicht als erschöpfende Darstellung zu betrachten. Des Weiteren wird der biographische Hintergrund Marschners dargelegt. Zielpunkt und Abschluss des Kapitels ist eine Erörterung der möglichen Idee des Komponisten von der deutschen romantischen Oper. Hierfür werden sowohl schriftliche Äußerungen als auch sein theatrales Œuvre herangezogen. Diese allgemeinen Betrachtungen dienen als Grundlage für spezifische Fragestellungen in der Untersuchung von *Der Templer und die Jüdin*. Das zweite Kapitel ist der Vorlage der Oper gewidmet, dem Roman *Ivanhoe*. Die Schriften Walter Scotts waren in den 1820iger Jahren weit verbreitet und erfreuten sich außerordentlicher Beliebtheit. Untersucht werden soll, inwiefern in der historisierenden Handlung Fragen des frühen 19. Jahrhunderts aufgegriffen und verarbeitet werden. Hierzu gehören Themen wie die gesellschaftliche Ordnung, die Rolle des Souveräns, die Findung eines Nationalbewusstseins und der Einfluss von Religion und Aberglaube. Der darauf folgende Abschnitt befasst sich mit dem Libretto und seiner Entstehung. Dafür wird zunächst die biographische Situation Wilhelm August Wohlbrücks betrachtet und seine Zusammenarbeit mit Marschner erörtert, insbesondere in Bezug auf die Genese des Textbuches. Der zweite Teil untersucht die Behandlung von gesellschaftlich relevanten Themen in *Der Templer und die Jüdin* im Vergleich zu *Ivanhoe*. Ziel ist es herauszufinden, ob die Autoren sich überwiegend auf die populäre Vorlage stützten, oder ob sie deren Bekanntheit nutzten, um vor der Folie des Originals abweichende Gedanken zu formulieren. Den Abschluss bildet eine Betrachtung der spezifisch ‚romantischen‘ Elemente des Librettos. Es folgt im daran anschließenden Kapitel die Untersuchung zur Vertonung, bei der zunächst die Quellenlage, die beiden verschiedenen Fassungen des Werkes aus Marschners Hand sowie allgemein die Behandlung von Singstimmen und Orchester im Fokus stehen. Eine detaillierte Betrachtung der einzelnen Nummern erweitert diesen Überblick, ergänzt durch ein Unterkapitel zum Verhältnis von Textvorlage und Komposition. Analog zum Abschluss des vorangehenden Kapitels endet dieses mit der Erörterung der musikalischen Ebene als Vertonung und Ausdruck des ‚romantischen‘ Theatertextes. Die Entstehung, Uraufführung und Rezeption von *Der Templer und die Jüdin* sind Gegenstand des sechsten Kapitels. Hierbei wird der Schwerpunkt auf die ersten Jahrzehnte nach der Uraufführung gelegt, wobei auch der theaterpraktische Umgang mit dem Werk, vor allem mit den Dialogen, betrachtet wird.

Ziel dieser Monographie ist es, eines der populärsten Werke des 19. Jahrhunderts im Kontext der Gattungsgeschichte zu verstehen. Heinrich August Marschner war eine zentrale Figur im deutschen Musikleben dieser Epoche, aber das Wissen über ihn und sein Œuvre ist so stark von dem Blick auf Weber einerseits, und Wagner andererseits geprägt, dass die Wahrnehmung seines Werkes verzerrt scheint.<sup>13</sup> Der Grundgedanke der exemplarischen Untersuchung von *Der Templer und die Jüdin* ist, dass mit der Loslösung von einer teleologisch geprägten Anschauung sowie einer erweiterten interdisziplinären Kontextuntersuchung Parameter im Werk Marschners sichtbar gemacht werden, die wiederum die Forschung zur Entwicklung der deutschen romantischen Oper befördern können.<sup>14</sup> Gelingt es, in Zusammenhang mit diesem Werk Elemente zu finden, die entsprechend dem Zeitgeist eine Erweiterung des ‚Romantikbegriffs‘ zulassen,<sup>15</sup> wäre in einem weiteren Schritt zu überprüfen, ob hieraus Ansätze abgeleitet werden können, die auch für andere Werke der Epoche gültig sind. Die Arbeit versteht sich damit als Beitrag zur Neubewertung des immer noch umstrittenen Gattungsbegriffs der ‚deutschen romantischen Oper‘.

## 2. Idee und Realität der deutschen Oper bei Marschner

Im folgenden Kapitel wird der – im weiteren Sinne verstandene – Entstehungshintergrund von Marschners *Der Templer und die Jüdin* behandelt. Diese Betrachtungen überschneiden sich mit Fragestellungen zur ‚deutschen romantischen Oper‘ und ihrer Begriffsbestimmung. Erörtert werden zunächst die allgemeine historische und politisch-gesellschaftliche Situation sowie die kulturell-institutionellen Bedingungen. Im zweiten Teil des Kapitels stehen

---

<sup>13</sup> Eine detaillierte Betrachtung dieser Wechselwirkungen und ihrer Auswirkung auf die generelle Wahrnehmung der Person Marschners und seiner Werke muss einer separaten Studie vorbehalten bleiben. Für eine rudimentäre Zusammenfassung vgl. Merle Fahrholz: *Heinrich August Marschner: ‚Hans Heiling‘*, 2006, S. 14ff.

<sup>14</sup> Dies steht im Sinne von Daniel Brandenburgs Feststellung im Aufsatz *Glück auf dem Theater – eine Hinführung zum Thema*: „[...]“, doch stellt sich, nicht zuletzt aufgrund interdisziplinärer Forschungen der Musiktheaterwissenschaft die Frage, inwieweit das musikalische Bühnenwerk nicht eine wissenschaftliche Betrachtungsweise verlangt, die den Notentext in einen größeren, historisch-theaterpraktischen Zusammenhang stellt. Manches, was wir aus heutiger Sicht allein dem Musiktheater zuzuordnen geneigt wären, erweist sich bei näherem Hinsehen als Bestandteil einer allgemeinen Theaterpraxis, anderes wiederum kann erst in der Gegenüberstellung mit dem Umfeld den Rang des Einzigartigen zuerkannt bekommen. Grundvoraussetzung für diesen Forschungsansatz ist aber, dass das musikalische Bühnenwerk als Ergebnis eines komplexen Zusammenspiels einer Vielzahl von Faktoren begriffen wird, die von der ersten Note an den kreativen Willen des Autors zugleich beflügeln und konditionieren.“ Daniel Brandenburg: „Glück auf dem Theater – eine Hinführung zum Thema“, 2011, S. 22.

<sup>15</sup> In diesem Zusammenhang ist auf eine Anmerkung von Dahlhaus hinzuweisen: „Die ungezählten Versuche, das Wesen der Romantik zu bestimmen, gehen fast immer von einer Voraussetzung aus, die keineswegs selbstverständlich ist: von der unreflektierten Prämisse, daß sich ein geschichtlicher Ideenkomplex – dessen Teile zwar zusammenhängen, ohne jedoch ein System zu bilden – von einem Kern ableiten lassen müsse, dem er Substanz und Energie verdankt. Ein Historiker aber, der im ‚Zeitgeist‘, ohne dessen sinnfällige Wirksamkeit zu leugnen, eher eine Oberflächen- als eine Tiefenstruktur sieht, wird unwillkürlich zu einer anderen, komplizierteren Hypothese neigen: zu der heuristischen Annahme, daß ein Sammelbegriff wie ‚Romantik‘ Ideen umfaßt, die zwar zum Teil aus einer gemeinsamen Wurzel stammen, zum Teil aber erst sekundär miteinander verwachsen sind oder sogar nur flüchtig miteinander assoziiert wurden, so daß sie insgesamt zwar ein Netz bilden, aber ein manchmal dichter und manchmal lockerer geknüpftes, ein Netz, das die Prägung eines Kollektivnamens rechtfertigt, ohne daß eine Grundstruktur oder –substanz, auf die sich sämtliche Momente zurückführen lassen, rekonstruierbar wäre.“ Carl Dahlhaus: „Die Musik des 19. Jahrhunderts“, 1980, S. 21.

Marschners Biographie, seine ästhetische Prägung sowie sein mögliches konzeptionelles Verständnis einer ‚großen romantischen Oper‘ im Mittelpunkt.

## **2.1. Der historische, soziale und politische Hintergrund**

Die gegen Ende des 18. Jahrhunderts Geborenen sind in einer Zeit des Wandels aufgewachsen, in der sich nicht nur die Weltordnung, sondern auch die gesellschaftliche Struktur nachhaltig veränderte. Das Jahr 1789 ist ein markanter Punkt im Aufbruch in ein neues Zeitalter. Die Ideale der Französischen Revolution fanden überall in Europa Anhänger und erschütterten die Herrschaft der absolutistischen Fürsten. Die Jahre nach dem Ausbruch der Aufstände waren geprägt von verwickelten Prozessen einer neuen Herrschaftsfindung in Frankreich, von der absoluten, über die konstitutionelle und parlamentarische Monarchie hin zur jakobinischen Diktatur, und schließlich der Kaiserkrönung Napoleons 1804. Der Zwiespalt zwischen Bewahrung des alten Systems und Etablierung neuer Werte führte dazu, dass sich von 1792, dem Ersten Koalitionskrieg, bis zur Schlacht bei Waterloo 1815 europäische Kräfte im Krieg gegeneinander befanden. Das 19. Jahrhundert begann im deutschsprachigen Raum mit dem Zerfall der alten Ordnung: Der Reichsdeputationshauptschluss 1803 führte zur Auflösung und Umstrukturierung vieler Herrschaften, das Heilige Römische Reich Deutscher Nation wurde 1806 aufgelöst, Preußen brach nach der Doppelschlacht von Jena und Auerstedt politisch und militärisch faktisch zusammen,<sup>16</sup> regierende Häuser wurden von Napoleon entmachtet, neue Staaten gegründet und in den Rheinbundstaaten der *Code civil* als Gesetzbuch eingeführt. Der Frieden von Tilsit im Juli 1807 schwächte Preußen erheblich und wurde zu einem Auslöser der Preußischen Reformen, die Revolution kam quasi von oben.<sup>17</sup> Beamte, Staatsmänner, Offiziere und Gelehrte wie Freiherr vom und zum Stein, Scharnhorst, Gneisenau, Hardenberg, Wilhelm von Humboldt und Schleiermacher entwickelten, angeregt durch die Ideen der Französischen Revolution, des britischen Wirtschaftsliberalismus und der Philosophie Kants, eine Reihe von Maßnahmen zur politisch-gesellschaftlichen Erneuerung. Der geschwächte Staat sollte wieder gestärkt, und zu diesem Zwecke das Volk eingebunden werden, wofür ein etwas diffuses Nationalbewusstsein, das bisher nur bei einem kleinen Anteil der gebildeten Bevölkerung vorhanden war, zu entwickeln und auszubauen war.

---

<sup>16</sup> Preußen war ab 1795 für zehn Jahre neutral geblieben, die Jahre 1806 und 1807 brachten eine entscheidende Wende: Die Uneinigheiten über das Kurfürstentum Hannover, die Gründung des Rheinbundes sowie die unter Druck erfolgte Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation gehörten mit zu den auslösenden Faktoren für den Ausbruch der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Preußen und Frankreich, in die auch das Kurfürstentum Sachsen sowie das Herzogtum Sachsen-Weimar verwickelt waren. Die Schlacht bei Jena und Auerstedt endete in einer preußischen Niederlage, und während sich König Friedrich Wilhelm III. nach Ostpreußen absetzte, zog Napoleon in Berlin ein. Das zum Königreich erhobene Sachsen hingegen trat dem Rheinbund bei.

<sup>17</sup> Ausgehend von Frankreich hatten der Gedanke, dass Idee und Geist die Welt aktiv verändern können, und der Wunsch nach mehr Freiheit und Autonomie in Teilen der deutschsprachigen Bevölkerung Anklang gefunden. Die Schrecken des Terrors und der Kriege, der diktatorischen Tyrannei im Namen der Vernunft sowie später die restaurativen Elemente des napoleonischen Kaiserreiches führten teilweise zu einer enttäuschten Abwendung von den politischen Ereignissen.

Hierbei spielte die Besatzungsmacht Frankreich und die zwiespältig wahrgenommene Rolle Napoleons, einerseits als fremder Kriegsherr, andererseits als tatkräftiger Veränderer des Status quo, implizit eine ausschlaggebende Rolle.

Nach dem für die Grande Armée desaströs endenden Russlandfeldzug 1812 griffen Preußen und Österreich wieder in die Kriegshandlungen ein, es folgten die sogenannten ‚Befreiungskriege‘. Am 20. März 1813 wurde in der *Schlesischen privilegierten Zeitung* ein Aufruf von König Friedrich Wilhelm III. an sein Volk veröffentlicht, in dem er sich erstmalig in der preußischen Geschichte direkt an seine Untertanen wendet, seine Politik begründet und um Unterstützung im Kampf bittet. Diese sollte sich unter anderem in der Form von ‚freiwilligen Jägerdetachements‘ manifestieren, weitgehend selbstständig organisierten mobilen Einheiten, deren wichtigste Waffe das Jagdgewehr darstellte. Mit ihnen zog neben der offiziellen Armee eine weitere Kraft ins Feld, das berühmteste dieser Corps, das Lützowsche, zählte an die 4000 Mann.<sup>18</sup> In der nachträglichen Glorifizierung wird dieser Kampf zum Bestandteil des bürgerlichen Selbstbewusstseins. Dies darf jedoch nicht darüber hinweg täuschen, dass keine allgemeine Erhebung der akademischen Jugend stattfand, stattdessen mussten zahlreiche Männer zum Kriegsdienst gezwungen werden.<sup>19</sup> Während es den Freischärlern gelang den französischen Feind aus dem Hinterhalt zu stören, wurden die entscheidenden Kämpfe weiterhin von den regulären Armeen geführt. Die Schlacht bei Leipzig, bald auch Völkerschlacht genannt,<sup>20</sup> führte vom 16. bis 19. Oktober 1813 zur Wende im Kriegsverlauf. Ein halbes Jahr später dankte Napoleon I. ab und musste sich nach Elba zurück ziehen.

Auf dem Wiener Kongress 1814/1815 sollte der Rahmen für eine europäische Friedensordnung geschaffen werden, wobei versucht wurde die vorrevolutionären politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse zumindest partiell wiederherzustellen. Zu einer umfassenden politisch-geographischen Neustrukturierung des deutschsprachigen Raums kam es nicht.<sup>21</sup> Stattdessen wurde der Deutschen Bund gegründet, ein unverbindlicher Zusammenschluss von 34 Staaten und vier freien Städten. Dessen politische Strukturierung schien zunächst offen, die Politik der einzelnen Staaten des Bundes war unterschiedlich ausgerichtet und Reformen fanden teilweise eine Fortsetzung. Rückblickend wird die Zeit zwischen 1815 und 1830 jedoch allgemein als Restauration bezeichnet, da die vom

---

<sup>18</sup> Zu diesen ‚Schwarzen Jägern‘ gehörten u. a. Friedrich Ludwig Jahn, Friedrich Friesen, Theodor Körner, Georg Friedrich Kersting und Joseph von Eichendorff.

<sup>19</sup> Lützows Schar bestand bei 3891 Mann nur aus 17% Studenten, obwohl es an den Universitäten an feurigen Aufrufen zum Kampf nicht mangelte. Bei den insgesamt 25.363 Freiwilligen waren 41% Handwerker, 30% Bauernsöhne und Knechte und 4,9% Studenten. Hans-Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, 1987, S. 526.

<sup>20</sup> Hierbei standen russische, österreichische, preußische, englische und schwedische Truppen den Franzosen und ihren Verbündeten gegenüber.

<sup>21</sup> Obwohl der frühe Nationalismus in den Jahren 1806 bis 1815 stark zunahm, hatte sich zu diesem Zeitpunkt eine im Verhältnis nur geringe Anzahl an gebildeten Bürgern mit der Idee des Nationalstaates auseinander gesetzt. Die Ansichten darüber, wie eine deutsche Nation aussehen könnte, waren uneinheitlich. Eine Ausrichtung an Preußen, das aufgrund seiner Reformen seit circa 1809 als volksnäher galt, oder an Österreich, das wegen seiner historischen Position größere Ansprüche auf das Reichserbe stellte, waren möglich.



österreichischen Staatskanzler Metternich geprägte Politik der Eingrenzung von auf Veränderung drängenden Kräften vorherrschte. Initialzündung für das Einsetzen massiver Repression liberaler und nationaler Tendenzen waren einerseits ein Ereignis abseits der offiziellen Feiern am Wartburgfest im Oktober 1817, bei dem ‚undeutsche Schriften‘ und Symbole des Absolutismus verbrannt wurden, andererseits die Ermordung des Schriftstellers und russischen Staatsrats August von Kotzebue<sup>22</sup>. Im August wurden die so genannten Karlsbader Beschlüsse formuliert,<sup>23</sup> im September wurde dieses Programm, teilweise wider dem Anliegen der süddeutschen Verfassungsstaaten, zu geltendem Bundesrecht erklärt und 1824 auf unbestimmte Zeit verlängert. In Preußen wurden die Zensur- und Universitätsedikte zudem weitergehend verschärft. Allgemein war der Einschüchterungscharakter der Karlsbader Beschlüsse enorm, es entwickelte sich ein ausgeprägtes Denunziantentum. Das frühliberale politische Engagement wurde unterdrückt, das ‚System Metternich‘ setzte sich durch. Die 1820iger Jahre wurden hierdurch ein scheinbar ruhiges Jahrzehnt, in dem sich viele Bürger vom politischen Tagesgeschehen abwandten und in die Privatsphäre zurückzogen. Doch unterschwellig gärte es weiter, es gelang nicht die politische Opposition und eine kritische Reflektion vollständig zu unterdrücken, und angestoßen durch die Juli-Revolution in Frankreich erfasste die Idee einer Nationalbewegung breitere Schichten. 1832 kam es zur bis dahin größten politischen Kundgebung, dem Hambacher Fest. Während des sogenannten Vormärz herrschte eine explosive Stimmung, die 1848/49 in Revolutionen im gesamten deutschsprachigen Gebiet mündete.<sup>24</sup>

Das Bürgertum war maßgeblich an der Entwicklung des aufkommenden Nationalismus beteiligt.<sup>25</sup> Eine hierfür wichtige Voraussetzung war die zunehmende Identifizierung mit den eigenen Landsleuten, im Gegensatz zur im Adel vorherrschenden Verbindung zwischen Personen derselben Rangstufe über die Ländergrenzen hinweg.<sup>26</sup> Konkret lässt sich für Deutschland die Entwicklung des nationalen Gedankens im späten 18. und frühen 19.

---

<sup>22</sup> Am 23. März 1819 durch den Studenten und Burschenschafter Karl Ludwig Sand. Kotzebue galt als Agent des Zaren.

<sup>23</sup> Sie sahen stärkere Kontrolle der Universitäten, ein generelles Verbot von Burschenschaften, eine Einschränkung der Pressefreiheit, namentlich die Vorzensur aller Schriften unter 320 Seiten beziehungsweise eine Nachzensur bei größeren Drucksachen, und somit eine Einschränkung der Kommunikation, sowie die Gründung einer Untersuchungs- und Verfolgungsbehörde mit bundesweitem Aktionsradius vor. Die einzelnen Bundesstaaten sollten notfalls mit militärischer Hilfe zur Erfüllung ihrer Aufgaben in der Abwehr gegen umstürzlerische Aktivitäten gezwungen werden können.

<sup>24</sup> Merle Fahrholz: „Ein unglückselig Doppelwesen“. Heinrich August Marschners ‚Hans Heiling‘ in der Debatte zur deutschen Oper“, 2011, S. 329ff.

<sup>25</sup> Nach Miroslav Hroch lässt sich die Entwicklung des Nationalismus in drei Phasen untergliedern, die Wehler zusammenfasst: „1. In einer ersten Phase tragen die literarischen, künstlerischen, historischen Interessen von Intellektuellen dazu bei, dass sich eine gewisse Aufmerksamkeit auf die ‚nationale‘ Sprache, die ‚nationale‘ Kunst, die ‚nationale‘ Vergangenheit richtet. Dieses Interesse schlägt sich vornehmlich in Lexika, Grammatiken, Wörterbüchern, aber auch Kunstwerken und Quelleneditionen nieder. All diese Werke finden jedoch nur eine sehr begrenzte Resonanz | 2. In der zweiten Phase entfaltet sich ein genuiner Intellektuellen- oder Elitenationalismus. Dabei überwiegen Sympathisanten bürgerlicher Herkunft, es gibt aber auch einen nicht unerheblichen Anteil von Adligen. [...] | 3. Allmählich gewinnen die Vorstellungen des Nationalismus ein stetig wachsendes Einflussfeld, so dass er schließlich Massenbewegungen zu mobilisieren vermag, in denen bürgerliche Intellektuelle als ‚opinion leaders‘ oft weiterhin eine Führungsrolle innehaben. Erfasst wird zunächst ein Teil des lese- und schreibkundigen städtischen Bürgertums, obwohl die Nationalisierung frühzeitig auch andere Sozialformationen erreicht. [...]“ Miroslav Hroch: *Das Europa der Nationen*, 2005, S. 46f., Hans-Ulrich Wehler: *Nationalismus*, 2001, S. 41f.

<sup>26</sup> Vgl. Norbert Elias: *Studien über die Deutschen*, 1992, S. 186f.

Jahrhundert folgendermaßen beschreiben: 1. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wurde eine Debatte über die Identität der Deutschen geführt, die mit einem gewandelten Nationalbewusstsein einherging; 2. während der napoleonischen Zeit wurde die nationale Idee ideologisch und emotional aufgeladen; 3. in Opposition zum Deutschen Bund entstanden erste nationale Organisationen.<sup>27</sup>

Im 18. Jahrhundert wurden verschiedene Ansätze zur Definition einer Deutschen Nation angedacht. Aufgrund der zersplitterten geographischen Realität bezogen sich diese überwiegend auf die gemeinsame Sprache sowie kollektive Werte, Sitten und Bräuche. Über das bewusste Aufzeigen einer gemeinsamen deutschen Kultur, ihrer Pflege sowie einer überterritorialen Geschmacksbildung wurde trotz der politischen Disparität eine gedachte Einheit des deutschen Raumes über die Kultur erwirkt. Dies stand im Gegensatz zur französischen Ausrichtung des Nationalismus, der sich am Staat orientierte.<sup>28</sup> Die politischen Ereignisse beförderten die Entwicklung und Verbreitung des Nationalstolzes, die Besetzung zahlreicher Gebiete durch französische Truppen schürte Xenophobie. Insbesondere im Vorfeld der Befreiungskriege wurde eine stärkere Besinnung auf das Vaterland von der Obrigkeit unterstützt, so beispielsweise in Preußen. Die Euphorie von Kampf und Sieg löste vor allem bei der jüngeren Generation Hoffnung auf eine Weiterentwicklung des nationalen Gedankengutes im politischen Bereich aus, der so gestimmte Anteil der Bevölkerung, immer noch die Minderheit,<sup>29</sup> wurde allerdings enttäuscht. Das nationale und liberale Gedankengut lebte bis zu ihrem Verbot insbesondere in Turnvereinen, Burschenschaften und anderen Vereinigungen fort.

Gesellschaftlich gesehen war dies eine Zeit großer Umstrukturierungen, vor allem der Adel<sup>30</sup> musste in den Jahren vom Reichsdeputationshauptschluss 1803 bis zum Ende des Wiener Kongresses 1815 beziehungsweise den Unruhen 1848/49 die bis dahin stärksten Zäsuren seiner langjährigen Geschichte verkraften.<sup>31</sup> Das Ständesystem, in dem gesellschaftliche Großgruppen per Geburt oder qua Amt spezifische Rechte und Pflichten haben, entwickelte sich über verschiedene Zwischenstufen zum Klassensystem, in dem die Rechte des Einzelnen grundsätzlich gleich sind, sich die sozialen Einheiten jedoch durch Leistungen beziehungsweise ökonomische Gegebenheiten voneinander unterscheiden.<sup>32</sup> Das Bürgertum, das trotz seines geringen Bevölkerungsanteils<sup>33</sup> diese Epoche entscheidend

---

<sup>27</sup> Hans-Werner Hahn; Helmut Berding: „Reformen, Restauration und Revolution. 1806-1848/49“, 2010, S. 113.

<sup>28</sup> Hierfür maßgeblich war Johann Gottfried Herders Sprach- und Geschichtsphilosophie. Vgl. Hans-Werner Hahn; Helmut Berding: „Reformen, Restauration und Revolution. 1806-1848/49“, 2010, S. 116f.

<sup>29</sup> Wehler spricht davon, dass die junge deutsche Nationalbewegung zwischen 1795 und 1815 ihre Vorstellungen von Nation und Nationalstaat entwickelte, dass es jedoch nur wenige tausend Anhänger gab, hierunter vor allem Theologen, Schriftsteller, Historiker, Philosophen, freischwebende Intellektuelle, Studenten sowie Gymnasiasten. Hans-Ulrich Wehler: *Nationalismus.*, 2001, S. 70f.

<sup>30</sup> 0,2% bis 0,5% der Bevölkerung. Hans-Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 2, 1987, S. 145.

<sup>31</sup> Hans-Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 2, 1987, S. 145.

<sup>32</sup> Nach Jürgen Kocka, der sich wiederum auf Max Weber bezieht. Jürgen Kocka: „Das lange 19. Jahrhundert“, 2001, S. 98.

<sup>33</sup> Circa 5% Mitte des 19. Jahrhunderts und circa 7% zu seinem Ende. Diese Zahlen beziehen sich auf eine enge Definition, die sich allein auf die Gebildeten und Besitzenden Schichten beschränkt. Beim Hinzunehmen kleinerer

mitprägen sollte, bildete darüber hinaus eine besondere Zusammengehörigkeit, die sich nicht direkt in ein System einordnen lässt. Aus der Zeit der Ständeherrschaft existierte weiterhin das traditionelle Stadtbürgertum. Hierneben bildeten sich das Bildungsbürgertum und, im späteren Verlauf des 19. Jahrhunderts, die wirtschaftlich orientierte Bourgeoisie. Das Bildungsbürgertum grenzte sich, vor allem im protestantischen nordostdeutschen Raum, aufgrund seines Leistungsprinzips und einer der Bildung eingeräumten Vormachtstellung vom Adel und dem Wirtschaftsbürgertum ab. Dennoch blieben die Grenzen durchlässig, insbesondere hin zum Adel war eine Vermischung, beispielsweise durch Heiratspolitik, durchaus erwünscht.<sup>34</sup> Bis 1815 hatte sich das Bildungsbürgertum konstituiert,<sup>35</sup> die einzelnen Gruppen wurden durch einen gemeinsamen Wertekanon zusammengehalten.<sup>36</sup> Festzustellen ist, dass das bürgerliche Wertesystem von Moral und Tugend, das sich auf das eigene Gewissen bezieht, ein gänzlich anderes ist als dasjenige der aristokratischen Ehre und Tapferkeit, das auf die Anerkennung durch die Mitmenschen ausgerichtet ist.<sup>37</sup> Hierüber stand jedoch immer der Gedanke der Individualität und der Vorrangstellung eigener Leistungen sowie, im Falle des Bildungsbürgertums, die Veredelung der Persönlichkeit durch Bildung.

Innerhalb dieser neuen intellektuellen Gesellschaft entwickelte sich ein verändertes Verhältnis zwischen den Geschlechtern und Generationen. Die Lokalisierung des Arbeitsplatzes löste sich zunehmend vom gemeinschaftlichen Heim, woraus sich eine Trennung innerhalb der Familien ergab. Der männliche Hausvorstand begab sich in der Verantwortung für die Familienversorgung nach draußen, die Frau blieb daheim, um sich der Erziehung der Kinder und den häuslichen Belangen zu widmen.<sup>38</sup> Das Aufziehen der neuen Generationen hatte in der bürgerlichen Weltsicht einen gehobenen Stellenwert erhalten, insbesondere durch die Vermittlung der übergreifenden Werte. Von der Frau wurde verlangt sich der Bildung der Kinder intensiv zu widmen und sich selbst ebenfalls im kulturellen Bereich fortzubilden, vor allem dem der Hausmusik und der Literatur. Zudem war sie für Geselligkeiten zuständig, die in den bürgerlichen Häusern stattfanden. Hier war es den Frauen möglich in Diskussionen mitzuwirken oder an semi-öffentlichen Lesungen sowie häuslichen Theater- und Musikaufführungen teilzuhaben. Insgesamt bedeutete dieses

---

Selbstständiger und Angestellter beträgt die Zahl 15% bis 20%. Jürgen Kocka: „Das lange 19. Jahrhundert“, 2001, S. 115.

<sup>34</sup> Wolfgang Michael Wagner verwendet den Begriff ‚Intelligenz‘ anstelle von ‚Bürgertum‘, um die Überschneidung von Adeligen und Bildungsbürgerlichen nicht zu vernachlässigen, und zudem um eine Abgrenzung zum Wirtschaftsbürgertum zu schaffen. In dieser Arbeit soll jedoch bewusst an dem gebräuchlicheren Begriff ‚Bürgertum‘ festgehalten werden. Wolfgang Michael Wagner: „Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper“, 1994, S. 13, S. 40.

<sup>35</sup> Seine Angehörigen gehörten hauptsächlich dem Staatsdienst an, später zunehmend auch freien akademischen Berufen.

<sup>36</sup> Hierzu gehörten teilweise überlieferte Grundsätze aus der frühen Neuzeit, wie Pünktlichkeit, Sauberkeit, Ordnung, Sparsamkeit, aber ebenso vom Adel assimilierte und für den eigenen Gebrauch angepasste Verhaltensweisen.

<sup>37</sup> Vgl. Norbert Elias: *Studien über die Deutschen*, 1992, S. 180ff.

<sup>38</sup> Dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Frauen beispielsweise mittels Handarbeiten weiterhin zum Gelderwerb beitrugen, jedoch vorwiegend im Verborgenen.

veränderte Zusammenleben von Mann und Frau eine zunehmende Geschlechterdifferenzierung und die Verdrängung der Frau aus dem öffentlichen Leben.<sup>39</sup> Andererseits führte der erhöhte Bildungsanspruch, der sich auch auf die Frauen bezog, zu einer verbesserten Grundlage für die spätere Emanzipationsbewegung.

Das sich etablierende Bildungsbürgertum sollte für die Entwicklung einer deutschen Oper maßgeblich sein.<sup>40</sup> In dieser gesellschaftlichen Schicht, zu der die Komponisten überwiegend selbst gehörten, manifestierte sich der Wunsch nach einer institutionellen sowie gattungsmäßigen Etablierung der deutschen Oper. Beginnend im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wurde die Kultur, und hierbei zunächst die Pflege der deutschen Sprache und Literatur,<sup>41</sup> zunehmend im Sinne eines kulturellen Gemeinschaftsgefühls und einer idealisierten geistigen Verbindung stilisiert.<sup>42</sup> Sie gewann an gesellschaftlich-politischer Bedeutung und wurde zu einem wesentlichen Faktor des deutschen Selbstwertgefühls.<sup>43</sup> Nicht von ungefähr entstanden in dieser Zeit nicht nur die Nationaltheater,<sup>44</sup> sondern auch zahlreiche kommunal getragene Stadttheater.

## **2.2. Der ästhetisch-theoretische und musikalisch-praktische Kontext**

Die Romantik als europäische Ideenströmung schlug sich zuerst in der Literatur nieder, später in der bildenden Kunst und der Musik. Sie entstand teilweise aus der Aufklärung, jedoch auch in Opposition zu ihr. Die frühromantische Bewegung ist im Sturm und Drang verwurzelt, aber durchaus stark von der Französischen Revolution geprägt. Während zunächst der scheinbare Beweis, dass Ideen den Lauf der Weltgeschichte verändern können, begeistert gefeiert wurde, wandte man sich bei zunehmendem, im Namen der Vernunft ausgeübtem, Terror ab, und zog sich ins Individuelle und Überrationale zurück. Gefühl, Stimmung und Leidenschaft, aber auch die Schattenseiten des Lebens wurden thematisiert. Die Natur und insbesondere die Nacht erhielten eine neue Bedeutung, die Stellung des Menschen hierin wurde überdacht. Dies betrifft insbesondere die Jenaer

---

<sup>39</sup> Die allgemeinen politischen Gleichstellungsdebatten bezogen sich nur randläufig auf den weiblichen Bevölkerungsanteil. Neben vereinzelten Fürsprachen wurden vermehrt Thesen veröffentlicht, die die physischen und psychischen Unterschiede zwischen den Geschlechtern betonten. Zudem war im in Teilen der deutschen Staaten durch Napoleon eingeführtem *Code civil* die Geschlechterdifferenz deutlich festgeschrieben, so dass sich die gesetzliche Lage tendenziell verschärfte. Hans-Werner Hahn; Helmut Berding: „Reformen, Restauration und Revolution. 1806-1848/49“, 2010, S. 308, Jürgen Kocka: „Das lange 19. Jahrhundert“, 2001, S. 106ff.

<sup>40</sup> Ebenso wie die Grenzen zwischen Bildungsbürgertum und Aristokratie durchlässig waren, ist auch eine Zuschreibung der Entwicklung der deutschen Oper zum Bürgertum nicht als absolut zu verstehen. Wichtigstes Indiz hierfür ist, dass zahlreiche der neu entstehenden Werke an höfischen, nicht städtischen Theatern uraufgeführt wurden, und Komponisten wie Weber, Spohr und Marschner große Abschnitte ihres Lebens in höfischem Dienst standen.

<sup>41</sup> Beispielsweise durch Gotthold Ephraim Lessing, Johann Christoph Gottsched, Friedrich Gottlieb Klopstock und Johann Christoph Adelung.

<sup>42</sup> Vgl. Wolfgang Michael Wagner: *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, 1994, S. 18ff.

<sup>43</sup> Vgl. Norbert Elias: *Studien über die Deutschen*, 1992, S.161ff.

<sup>44</sup> Frank Möller fasst das programmatische Konzept des Nationaltheatergedankens darin zusammen, dass es maßgeblich zur Verbreitung von Vernunft und Tugend beitragen solle. Das Spielen in deutscher Sprache sowie eine von Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit geleitete Darstellung gehörten zwangsläufig hierzu, wobei die Realität hinter den moralischen Ansprüchen zurück blieb. Frank Möller: „Zwischen Kunst und Kommerz. Bürgertheater im 19. Jahrhundert“, 1996, S. 20.

Romantik, bei der Friedrich Schlegel und Novalis durch radikalen Individualismus auffallen.<sup>45</sup> Nach 1815 wandelte sich der Fokus auf Tradition und Geschichte, überindividuelle Gemeinschaften und die Religion. Hierin spiegelt sich Sehnsucht nach einer, freilich idealisierten, schöneren und freieren Vergangenheit wider.<sup>46</sup> Obwohl die deutsche romantische Oper sich aus diesem Kontext heraus entwickelte, ist der Romantikbegriff im Bezug auf sie gesondert zu betrachten. Das Verständnis der ‚romantischen‘ Musikanthologie wurde verstärkt auf die Instrumentalmusik ausgerichtet, wofür E.T.A. Hoffmanns Rezension zu Beethovens 5. Symphonie sowie ihre Rezeption ein beredtes Zeugnis abgeben.<sup>47</sup> Für die der ‚absoluten Musik‘ in vielfacher Hinsicht entgegenstehenden Oper ist es ein bedeutsames Phänomen, dass Idee und Realität auseinanderdriften. Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde eine Vielzahl von ästhetisch-theoretischen Überlegungen zu diesem Thema veröffentlicht – zumeist im protestantisch-(nord)deutschen Raum –, die praktische Umsetzung in Form von Kompositionen oder tatsächlichen Aufführungen stand jedoch quantitativ und häufig auch qualitativ in starkem Gegensatz zu diesen Darlegungen.<sup>48</sup> Es sind zwei zunächst getrennt zu betrachtende Seiten eines Gegenstandes, die im Ende dennoch eng zusammen gehören: Idee und Realität der deutschen romantischen Oper. Der Begriff der ‚Idee‘ umfasst in diesem Zusammenhang den ästhetisch-theoretischen Hintergrund, der sich nicht nur auf musikalisch-formale Überlegungen bezieht, sondern auch ideell-außermusikalische und funktionale Bestrebungen beinhaltet. Der Gedanke der ‚Realität‘ hingegen umfasst die Erscheinungsformen in der Praxis.

Im ideengeschichtlichen Sinne muss die Entstehung der romantischen Oper innerhalb der Geschichte der deutschen Oper den philosophischen und literarischen Strömungen der Zeit zugerechnet werden.<sup>49</sup> Tadday ordnet dem Begriff ‚romantisch‘ vier grundsätzliche Bedeutungen zu: die trivialliterarische, die landschaftsästhetische, sowie die geschichts- und literarphilosophische.<sup>50</sup> Die trivialliterarische und zugleich älteste Zuschreibung bezieht sich

<sup>45</sup> Vgl. Helmut Schanze: *Romantik-Handbuch*, 2003, Hans-Werner Hahn; Helmut Berding: „Reformen, Restauration und Revolution. 1806-1848/49“, 2010, S. 372f.

<sup>46</sup> Insbesondere das Mittelalter wird in diesem Zuge zu einer idealisierten Epoche. Während es in der Frühromantik noch überwiegend frei von politischen Implikationen ist, wird es in den Jahrzehnten der kriegerischen Auseinandersetzungen zunehmend nationalgedanklich aufgeladen, die vorgebliche Einheit, Macht und Potenz des mittelalterlichen Reiches werden beschworen. Liberale Gedankenzüge mischen sich in diese Auffassung, insbesondere das mittelalterliche gesellschaftliche Miteinander wird positiv und als individuell-frei betrachtet. Im Gegenzug entwickeln sich nach 1815 Mittelalterauffassungen, die sich in ihrer konservativen Ausrichtung als unterstützend für das System Metternichs sehen lassen. Die historische Epoche wird so zu einem Zielpunkt verschiedenster politischer, gesellschaftlicher und kultureller Auffassungen und Sehnsüchte. Markus Schwering: „Romantische Geschichtsauffassung – Mittelalterbild und Europagedanke“, 1994, S. 547ff.

<sup>47</sup> Vgl. Ulrich Tadday: *Das schöne Unendliche*, 1999, S. 1, S. 121ff., S. 212f.

<sup>48</sup> Vgl. Sieghart Döhring; Sabine Henze-Döhring: „Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert“, 1997, S. 105f., Rose Rosengard: *Popularity and Art in Lortzing's Operas*, 1987, S. 166ff.

<sup>49</sup> Ein besonderes Merkmal der Epoche ist es, dass viele Künstler sich nicht nur der praktischen Ausübung widmeten, sondern auch theoretisch über Musik reflektierten und dies in den aufkommenden Musikzeitschriften veröffentlichten. Weber, Hoffmann, Spohr und Wagner sind hierbei als prominenteste Vertreter der von Meyer sogenannten ‚critic-composers‘ zu sehen, doch auch Marschner betätigte sich journalistisch rege. Stephen C. Meyer: *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*, 2003, S. 15.

<sup>50</sup> Ulrich Tadday: *Das schöne Unendliche*, 1999, S. 3. Die trivialliterarische Zuschreibung bezeichnet den auf den ursprünglich in romanischer Sprache verfassten Dichtungen des Mittelalters und der Renaissance bezogenen

auf die seit dem 17. Jahrhundert bestehende Verbindung zu Ritter- und Räuberromanen, zu abenteuerlichen, exotischen und phantastischen Erzählungen.<sup>51</sup> Die Anknüpfung an die populäre ‚Schauerromantik‘ sowie ihre elaborierteren Vorfahren spiegelt sich in den Sujets der Opern und wird in einigen Fällen den Zusatz ‚romantisch‘ bedingt haben.<sup>52</sup> Thematisch sind mittelalterliche und exotische Stoffe, sowie Märchen und Sagen beliebt. Obwohl diese ebenfalls italienischen und französischen Werken als Grundlage dienen, ist das Ausmaß auffällig, in welchem sich das deutsche Publikum auf der Bühne eine utopische Gegenwelt zum Alltag erträumte. Insbesondere im Genre des Komischen ist in den Pendants der Nachbarvölker die Realität präsent, sei es im Bereich des Gesellschaftlichen, Politischen oder Wirtschaftlichen, wobei Geld und Macht meist eine besondere Rolle spielen.<sup>53</sup> Hervorzuheben ist zudem die häufig dargestellte Begegnung von Wesen zweier Welten und der sich daraus ergebenden Verstrickungen, die, ausgehend von Hoffmanns *Undine* (1816) über Marschners *Vampyr* (1828) und *Hans Heiling* (1833) hin zu Wagners *Lohengrin* (1850), vielfältig ausgearbeitet wird. Ausschlaggebend ist hierbei, dass das Geisterhafte zumindest theoretisch nicht mehr äußeren Effekt beabsichtigt, sondern das ‚Wunderbare‘ den Grund allen Geschehens ausdrücken soll. Aufgrund der Verbindung zur Trivialliteratur bewertet Dahlhaus eine Eingrenzung des Wesens der romantischen Oper auf die Librettistik im Sinne der Literatur und der Literaturtheorie jedoch als unbrauchbar:

„Eine unausweichliche Schwierigkeit, mit der ein bei der Librettistik einsetzender Bestimmungsversuch der romantischen Oper belastet ist, besteht ferner darin, daß Chateaubriands literaturtheoretisch fundamentale Unterscheidung zwischen dem bloß ‚Romanesken‘, das durch stofflich-vulgäre Reize besticht, und dem wahrhaft ‚Romantischen‘, das einer erhabenen Einbildungskraft entspringt, in der Librettogeschichte ins Leere geht. Denn die Mehrzahl der Texte, die romantischen Opern zugrundeliegen und ohne die deren Geschichte schlechterdings nicht vorstellbar ist [...], gehört zweifellos dem von Chateaubriand der ästhetischen Verachtung preisgegebenen Genre des ‚Romanesken‘ an – man kann auch sagen der ‚Trivialromantik‘.“<sup>54</sup>

Stattdessen weist er auf die literarphilosophische Bedeutung hin. Ende des 18. Jahrhunderts veröffentlichte Friedrich Schlegel seine Abhandlung *Über das Studium der griechischen Poesie*, in der er Merkmale der romantischen Dichtung aufführt:

---

Romantikbegriff, der im 17. Jahrhundert einen Bedeutungswandel erfuhr und zunehmend allgemein Ritter- und Abenteuergeschichten einschloss. Die landschaftsästhetische Bezeichnung umfasst vier Kategorien: Die in den Abenteuer- und Ritterromanen vorgestellten Orte, die im 18. Jahrhundert durch die Reiseliteratur als ‚romantisch‘ entdeckten Landschaften wie bspw. Schottland und Nordengland, die in der zweiten Hälfte vorgenommene Erweiterung durch das ‚Pittoreske‘, der ‚malerischen‘ und so ‚romantischen‘ Landschaft, sowie als Bezeichnung für Englische Gärten. In der geschichtsphilosophischen Benennung kommen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammen, wobei aus der Gegenwart über die Vergangenheit ein Weg für die Zukunft aufgezeigt werden soll. Literarphilosophisch untersteht das Romantische dem Prinzip des ‚Poetischen‘.

<sup>51</sup> Der Begriff ‚romantisch‘ bezieht sich zunächst auf die Dichtungen des Mittelalters und der Renaissance in romanischer Sprache. Über den Inhalt dieser Werke vollzog sich innerhalb des 17. Jahrhunderts ein Bedeutungstransfer. Ulrich Tadday: *Das schöne Unendliche*, 1999, S. 6.

<sup>52</sup> Vgl. Kapitel 2.4. Seine theoretischen Ansichten und die praktische Umsetzung.

<sup>53</sup> Vgl. Wolfgang Michael Wagner: „Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper“, 1994, S. 65.

<sup>54</sup> Carl Dahlhaus: „Die romantische Oper als Idee und als Gattung“, 1984, S. 54.

„Ferner das totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten in der ganzen Masse der modernen Poesie, vorzüglich aber in den spätern Zeitaltern. Endlich das rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Piquanten und Frappanten, bei dem dennoch die Sehnsucht unbefriedigt bleibt.“<sup>55</sup>

Dahlhaus merkt an, wie bedeutsam diese ästhetischen Ideen für die deutsche Oper des frühen 19. Jahrhunderts sind, und stellt fest:

„Dem musikalisch Romantischen in Webers Opern liegen die Kategorien zugrunde, die Schlegel für die Dichtungstheorie, unter Ausschließung der Musik entwarf; musikalisch realisiert aber wurden sie aufgrund von Operntexten, die Schlegel zweifellos, und zwar zu Recht, nicht als romantisch im emphatischen Sinne des Wortes hätte gelten lassen.“<sup>56</sup>

Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann wenden sich in Bezug auf die Musik von der Nachahmungsästhetik des 18. Jahrhunderts ab und betonen stattdessen die Möglichkeiten, sich im Unbestimmten und Unendlichen zu bewegen. In seiner Dialognovelle *Der Dichter und der Komponist*<sup>57</sup> legt Hoffmann über die Personen Ludwig (Komponist) und Ferdinand (Dichter) seine opernästhetischen Ansichten dar.<sup>58</sup> Hier wird, beeinflusst von August Wilhelm von Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1808/09), die Idee der romantischen Oper als eine anspruchsvolle musikalisch-dramatische Gattung entwickelt:

„LUDWIG Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Akzente in unserm Innern widerklingen, und ein höheres, intensives Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet miteinander und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt. Dies ist die unnennbare Wirkung der Instrumentalmusik. Aber nun soll die Musik ganz in's Leben treten, sie soll seine Erscheinungen ergreifen, und Wort und Tat schmückend, von bestimmten Leidenschaften und Handlungen sprechen. Kann man denn vom Gemeinen in herrlichen Worten reden? Kann denn die Musik etwas anderes verkünden, als die Wunder jenes Landes, von dem sie zu uns herüber tönt? – Der Dichter rüste sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik; dort findet er das Wundervolle, das er in das Leben tragen soll, lebendig und in frischen Farben erglänzend, so daß man willig daran glaubt, ja daß man, wie in einem beseligenden Traume, selbst dem dürrtigen, alltäglichen Leben entrückt, in den Blumengängen des romantischen Lebens wandelt und nur seine Sprache, das in Musik ertönende Wort, versteht.

FERDINAND Du nimmst also ausschließlich die romantische Oper mit ihren Feen, Geistern, Wundern und Verwandlungen in Schutz?

LUDWIG Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause.“<sup>59</sup>

Später heißt es:

<sup>55</sup> Friedrich Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie*, 1981, S. 158.

<sup>56</sup> Carl Dahlhaus: „Die romantische Oper als Idee und als Gattung“, 1984, S. 61.

<sup>57</sup> Erschienen 1813 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, sechs Jahre später in den *Serapions-Brüdern*.

<sup>58</sup> Vgl. Peter Ackermann: „Romantische Oper“, 1998, Sp. 508, Gerhard Allroggen: „Die Opernästhetik E.T.A. Hoffmanns“, 1969, S. 25-33.

<sup>59</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: „Der Dichter und der Komponist“, 2001, S. 102f.

„LUDWIG Also mein Freund, in der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen und so vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d.h. Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art soll, wie ich vorhin behauptete, die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen.“<sup>60</sup>

Hoffmanns Idee der romantischen Oper wurzelt in seinen Überlegungen zur Instrumentalmusik und ist dadurch eng mit dem Gedanken einer Metaphysik der Instrumentalmusik verbunden. Obwohl die Musik aus der Dichtung entstehen soll, ist sie dennoch eigenständiger Ausdrucksträger und nicht lediglich Deuter des Textes.<sup>61</sup> Dieser soll über seine inhaltlichen Ideen beziehungsweise die kreierten Situationen Bedeutung gewinnen, nicht über seine sprachlichen Verse. Die romantische Oper ist zudem ein eigenständiger Typus, jenseits der tragischen und komischen Genres, wobei sie Elemente von beiden in sich vereint und diese so in ihr aufgehen:

„FERDINAND Ja wohl! — Nur im wahrhaft Romantischen mischt sich das Komische mit dem Tragischen so gefügig, daß beides zum Totaleffekt in Eins verschmilzt, und das Gemüt des Zuhörers auf eine eigne, wunderbare Weise ergreift.“<sup>62</sup>

Wie Rohr darstellt, wertet Hoffmann das vollendete Kunstwerk als ‚klassisch‘, unabhängig welcher Epoche es entstammt. Das ‚Romantische‘ ist das Christlich-Moderne gegenüber dem Heidnisch-Antiken, das Musikalische gegenüber dem Plastisch-Darstellenden, das Wunderbare gegenüber dem Irdisch-Greifbaren. Rohr sieht in Hoffmanns Begriff des ‚Romantischen‘ eine Verknüpfung der auf A. W. Schlegel und Jean Paul bezogenen geschichtsphilosophisch-ästhetischen Antithese ‚Klassisch-Antik‘ und ‚Romantisch-Modern‘ mit der Idee der autonomen Instrumentalmusik.<sup>63</sup> Im Gegensatz hierzu beschreibt Tadday die von A. W. Schlegel vorgenommene Kategorisierung der Begriffe ‚Klassisch‘ und ‚Romantisch‘ als nicht allgemeingültig, sondern bezeichnet in Anlehnung an Rummenhüller die geschichtsphilosophische Belegung des Romantikbegriffs als eine Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft:

„Die ‚romantische‘ Musikanschauung des frühen 19. Jahrhunderts zeitigt dagegen ein dreidimensionales Geschichtsbild, das von der Gegenwart über die Vergangenheit eine neue Perspektive für die Zukunft eröffnen will.“<sup>64</sup>

Dieser Ansatz ist deshalb hervorzuheben, da er sich gegen eine zweidimensionale Gegenüberstellung einerseits, sowie gegen die Vorstellung einer einseitigen Verklärung der Vergangenheit durch die Romantiker richtet. Für die Betrachtung der deutschen romantischen Oper kann sich diese allgemeinere Herangehensweise als hilfreich erweisen.

---

<sup>60</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: „Der Dichter und der Komponist“, 2001, S. 104.

<sup>61</sup> Vgl. Judith Rohr: *E. T. A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas*, 1985, S. 42f.

<sup>62</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: „Der Dichter und der Komponist“, 2001, S. 108.

<sup>63</sup> Im Gegensatz zur Bedeutung die A. W. Schlegel den Begriffen zugeordnet hat. Judith Rohr: *E. T. A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas*, 1985, S. 66f.

<sup>64</sup> Ulrich Tadday: *Das schöne Unendliche*, 1999, S. 52.



In ihrem Fazit sieht Rohr als ausschlaggebend für Hoffmanns Operntheorie, dass bei ihm das musikalisch-dramatische Kunstwerk über das Ästhetische hinaus zum Medium der Erkenntnis wird.<sup>65</sup> Als verbindendes Element mit anderen theoretischen Schriften kann die Einforderung dieses übergreifenden Effekts gewertet werden, der mehr auf einen nachhaltigen Gesamteindruck ausgerichtet ist als auf das Sichtbarmachen einzelner Szenen. Ein Begriffsfeld mit dem ‚Totaleffekt‘ als Zentrum sieht Michael Fend demnach als Übereinstimmung in den Äußerungen Hoffmanns und Webers.<sup>66</sup>

Im Rahmen der Ideengeschichte ist die nationale Zuschreibung anzuführen. Der Wunsch nach einer eigenständigen deutschen musiktheatralen Form regte die Phantasie der Ästhetiker, Kritiker und Komponisten nachhaltig an und beeinflusste das Opernschaffen im 19. Jahrhundert maßgeblich. Aubrey Sam Garlington bemerkt hierzu:

„The quest for a German Romantic Opera throughout the first half of the nineteenth century remains one of those rare moments in the western humanistic tradition when polemic, theory, and speculation are more significant and have a greater effect on the future than do any immediate creative realizations of the dream itself.“<sup>67</sup>

Für die Betonung des Deutschen war zunächst eine erstrebte Abgrenzung gegenüber der Aristokratie, die überwiegend italienische und französische Werke rezipierte, später auch eine zunehmende nationale Bewusstseinswerdung ausschlaggebend.<sup>68</sup> Dies spiegelt sich in Webers Fragment gebliebener Schrift *Tonkünstlers Leben* wider:

„Es geht, ehrlich gesagt, der deutschen Oper sehr übel. Sie leidet an Krämpfen und ist durchaus nicht [fest] auf die Beine zu bringen. Eine Menge Hilfeleistende sind um sie beschäftigt, sie fällt aber aus einer Ohnmacht in die andere. Auch ist sie dabei so von den an sie gemachten Präensionen aufgedunsen, daß kein Kleid ihr mehr [recht] passen will.

Vergebens ziehen die Herren Verarbeiter bald der französischen, bald der italienischen einen Rock aus, um sie damit zu schmücken, das paßt alles hinten und vorn nicht. Und je mehr

---

<sup>65</sup> Judith Rohr: *E. T. A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas*, 1985, S. 216.

<sup>66</sup> Michael Fend: „Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche und Franzose will...“, 1997, S. 312.

<sup>67</sup> Aubrey S. Garlington: „Mega-Text, Mega-Music“, 1992, S. 393.

<sup>68</sup> Diese Aussage ist im Sinne einer Zusammenfassung zu verstehen. Dass die soziologische Sachlage differenzierter zu betrachten ist, führt Wagner aus: „Der Antagonismus zwischen diesen beiden Formen [deutsche und italienische Oper] spiegelte fast immer auch den zwischen konservativen Kreisen, die sich aus Teilen der Hofaristokratie und der Beamtenschaft rekrutierten, und der aufstrebenden Intelligenz wider, wobei noch einmal zu betonen ist, daß die soziologische Grenzlinie zwischen beiden Lagern nicht mit der zwischen ‚Adel‘ und ‚Bürgertum‘ identisch ist: Der Adel, auch der Hofadel, war keineswegs durchweg konservativ und hing auch nicht ausschließlich der italienischen Opera seria an, wie auch die Angehörigen des Bürgertums, ja nicht einmal des ‚Bildungsbürgertums‘, nicht ausnahmslos national gesinnt waren und demzufolge die deutsche Oper favorisierten. Allerdings sorgte die reaktionäre Wendung und die restaurative Politik der meisten Fürsten nach 1815 anscheinend dafür, daß die Gegensätze sich verschärften und damit auch die Trennungslinien ausgeprägter wurden. Bei der Auseinandersetzung um die deutsche Oper ging es im wesentlichen darum, ob die ästhetischen Vorstellungen der Intelligenz sich gegenüber denen der Hofaristokratie durchsetzen konnten, die im allgemeinen die seriösen Opern italienischer und französischer Provenienz bevorzugte. Die Anschauungen dieser beiden Gruppierungen standen jedoch ebenso im Konflikt mit den Wünschen des zumeist von den Gebildeten und den Adeligen gleichermaßen verachteten Massenpublikums, das nach anspruchslosen komischen Opern verlangte, wobei es diesem zunächst gleichgültig war, ob sie italienischen, französischen oder deutschen Ursprungs waren. In einem Punkt stimmte die Intelligenz jedoch mit dem Massenpublikum überein: nämlich in der Forderung, daß Opern grundsätzlich in deutscher Sprache aufgeführt werden sollen.“ Wolfgang Michael Wagner: *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, 1994, S. 41f.

frische Ärmel eingesetzt, Schleppen beschnitten und Vorderteile angenäht werden, je weniger will es halten.

Nun endlich sind einige romantische Schneider auf die glückliche Idee verfallen, einen vaterländischen Stoff zu wählen, und in diesem womöglich alles zu verweben, was Ahnung, Glaube, Kontraste und Gefühle je bei andern Nationen wirkten und wirbelten.“<sup>69</sup>

Die Verknüpfung der deutschsprachigen Oper des frühen 19. Jahrhunderts mit dem sich in dieser Zeit entwickelnden Nationalismus<sup>70</sup> ist für die Rezeption der deutschen romantischen Oper folgeschwer. Erich Reimer stellt fest:

„Hinzuweisen ist aber darauf, daß das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte Geschichtsbild der deutschen Musik die spätere Musikgeschichtsschreibung so nachhaltig beeinflusst hat, daß sich Carl Dahlhaus noch Mitte der 1980er Jahre veranlaßt sah, ‚eine moderne, gegenüber den Befangenheiten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts skeptische Musikgeschichtsschreibung‘ zu fordern, d.h. eine Musikgeschichtsschreibung, in der die ‚national verengte Perspektive zu einer europäischen‘ erweitert ist.“<sup>71</sup>

Dies ist einer der Punkte, an denen Idee und Realität der deutschen romantischen Oper voneinander abweichen. Dahlhaus wendet sich von dem Gedanken einer eigenständigen kompositionsgeschichtlichen nationalen Norm für das Singspiel oder die romantische Oper ab und betont die Nähe zur Opéra comique. Wichtig ist für ihn darüber hinaus die Unterscheidung zwischen einem Nationalstil und einem persönlichen Stil, der, wie im Falle Webers, durch äußere Momente zu einem Nationalstil erhoben wird.<sup>72</sup> Zudem wendet er sich gegen den Gattungsbegriff und nennt als Gründe hierfür die uneinheitliche Ausarbeitung, die zwischen Singspiel mit Dialogen und durchkomponierter Oper schwankt,<sup>73</sup> bezeichnet das Romantische als ästhetischen Charakter, der unabhängig von der Stilhöhe eines Werkes gesehen werden muss, und weist auf die geschichtliche Diskontinuität hin, die für die Ausprägung einer Gattung hinderlich ist.<sup>74</sup> Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring beschreiben die deutsche romantische Oper als besondere Form des Singspiels, die sich an der Opéra comique und den Strömungen des Zeitgeistes orientiert:

„Marschners Werke können als letzte Vertreter der als ‚Romantischen Oper‘ bezeichneten Spezies des Singspiels angesehen werden, welche die Gattung in wenn auch zeitlich verschobener, so doch analoger Entwicklung zur Opéra comique gegenüber jenen Tendenzen öffnete, die das einstmals komische bzw. sentimentale Genre zu einer höchst avancierten Opernform werden ließ. So wie sich die Opéra comique zur führenden Gattung entwickeln konnte, da sie zum Reflex tagespolitischer Fragen der Revolutionszeit wurde, gewann das Singspiel in den deutschsprachigen Ländern eine entsprechende Position nicht zuletzt dadurch, daß es auf eine popularisierte romantische Bewegung reagierte, die sich mit

---

<sup>69</sup> Carl Maria von Weber: *Sämtliche Schriften*, 1921, S. 485.

<sup>70</sup> Der entstehende Nationalismus und die musikalische Romantik treten ab den historisch wichtigen Daten 1806 und 1813 in Wechselwirkung.

<sup>71</sup> Erich Reimer: „Nationalbewusstsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800-1850“, 1993, S. 30.

<sup>72</sup> Carl Dahlhaus: „Die Musik des 19. Jahrhunderts“, 1980, S. 55f.

<sup>73</sup> Hierbei wurden wesentliche Elemente der musikalisch-dramatischen Struktur aus der Opéra comique und der Grand opéra übernommen. Vgl. Carl Dahlhaus: „Die romantische Oper als Idee und Gattung“, 1984, S. 57.

<sup>74</sup> Carl Dahlhaus: „Die romantische Oper als Idee und als Gattung“, 1984, S. 56.

nationalen Emanzipationsvorstellungen im allgemeinen und mit der Absicht, eine Nationaloper zu gründen, im besonderen unschwer vereinbaren ließ.<sup>75</sup>

Eine einseitige Fokussierung auf eine musikalische Reminiszenztechnik und die Ausrichtung des Blicks auf die Werke Richard Wagners sehen sie als entscheidenden Grund für eine langanhaltende Fehlinterpretation der deutschen romantischen Oper.<sup>76</sup>

Dahlhaus beschäftigt sich neben der Gattungsfrage mit der „Idee einer Oper, die von Romantik durchdrungen ist, und einer Romantik, die sich in der Oper realisiert“<sup>77</sup>. Er bezieht sich unter anderem auf E.T.A. Hoffmanns *Der Dichter und der Komponist*, wobei er die ästhetischen und dramaturgischen Probleme aufzeigt, die sich aus dem Konzept einer Oper aus dem Geiste der Romantik ergeben, also eines Konzeptes, das nicht am musikalischen Werk konzipiert wurde und sich so der Umsetzung im Einzelwerk teilweise widersetzen musste: die Hervorhebung der Instrumentalmusik als eigentlich romantische Musik widerspricht dem herausgehobenem Stellenwert des Gesangs in der Oper, die affektgebundene Konfliktstruktur des Dramas kollidiert mit der metaphysischen Ausrichtung auf ein ‚fernes Geisterreich‘, der werkimmanente Gegensatz zwischen den Wesen verschiedener Welten lässt sich nur bedingt musikalisch ausdrücken und die Idee des Romantischen wird von der musikalisch-dramatischen und theatralen Struktur der Oper verdeckt. In Bezug auf die von Schlegel angegebenen ästhetischen Ideen des ‚Charakteristischen‘, ‚Individuellen‘, ‚Interessanten‘ und ‚Frappanten‘ ergibt sich für Dahlhaus unter anderem die Feststellung, dass „das Romantische in der Oper ein Inbegriff ästhetisch begründeter kompositionstechnischer Merkmale war, die sich sowohl im Singspiel als in der Grand opéra realisieren ließen“<sup>78</sup>. Hierfür maßgeblich anzuführen ist das Werk Carl Maria von Webers, den Dahlhaus im Gegensatz zu Hoffmann als Theaterpraktiker bezeichnet. Während sich Hoffmann mit der Idee des Wunderbaren und der Kontrastierung der Sphären auseinandersetzt, ist es bei Weber das Dämonische gegen das Unschuldig-fromme und die kompositorische Ausarbeitung des ‚Charakteristischen‘, was zu einer häufig beklagten ‚Zerrissenheit der Melodie‘ führt.<sup>79</sup> Abrupte Wechsel, harmonische Akzente, der Einsatz ungewöhnlicher Instrumentaleffekte und Unterbrechungen des rhythmischen Flusses gehören auf musikalischer Ebene zum ‚Charakteristischen‘, das einem Ausdruck des Details verpflichtet ist.<sup>80</sup> Diese Fokussierung auf Einzelmomente bringt es mit sich, dass die Kontinuität im Gesamtwerk unterbrochen wird, was zu einer Formproblematik führt. Um dennoch einen Strukturzusammenhang herbeizuführen, ist die Verwendung von Erinnerungsmotivik und *Couleur locale* für die romantischen Oper bezeichnend, was

---

<sup>75</sup> Sieghart Döhring, Sabine Henze-Döhring: „Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert“, 1997, S. 109.

<sup>76</sup> Vgl. Sieghart Döhring, Sabine Henze-Döhring: „Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert“, 1997, S. 99.

<sup>77</sup> Carl Dahlhaus: „Die romantische Oper als Idee und als Gattung“, 1984, S. 57.

<sup>78</sup> Carl Dahlhaus: „Die romantische Oper als Idee und als Gattung“, 1984, S. 62.

<sup>79</sup> Carl Dahlhaus: „Purpurschimmer der Romantik“, 2007, S.285.

<sup>80</sup> Wie Klaus Rönnauf zeigt, wurde der Begriff des ‚Charakteristischen‘ in der Kritik unterschiedlich bewertet, allgemein ist er jedoch in Kontrast zum ‚Schönen‘ zu sehen. Klaus Rönnauf: „Grundlagen des Werturteils in der Opernkritik um 1825“, 1969, S. 36.

ideengeschichtlich im Sinne Hoffmanns auf eine innere Struktur, geboren aus einer Gesamtidee, kompositionsgeschichtlich auf die Techniken der französischen Oper zurückgeführt werden kann. Es verwundert nicht, dass in diesem Zusammenhang die musikalisch-dramatische Einheit zu einem der wichtigsten Kriterien der zeitgenössischen Kritik wurde, wobei die Werke Mozarts und Glucks als Referenz dienten.<sup>81</sup>

Der stoffliche Reichtum und die unterschiedlichen Gewichtungen im Aufbau, das heißt Verhaftung im Singspielartigen mit Dialogen oder Annäherung an eine vollständig in Musik gesetzte Große Oper, ermöglichten ein breites Spektrum von unterschiedlichen Werktypen, die auch lokale Aufführungstraditionen widerspiegeln konnten. Gekennzeichnet wurden sie meist durch weitere Zusätze, wie beispielsweise E.T.A. Hoffmanns ‚Große romantische Oper‘ *Aurora*, Schuberts ‚Heroisch-romantische Oper‘ *Fierrabras* oder Webers ‚Große romantische Oper‘ *Euryanthe*.<sup>82</sup>

Komponiert wurden diese Werke für unterschiedliche Theaterinstitutionen, die sowohl einer höfischen, als auch einer städtischen Trägerschaft angehören konnten.<sup>83</sup> Die neuen kommunalen Strukturen waren in die Vorstellungen von veränderten gesellschaftlichen Formen eingebunden, sie dienten sowohl als politische Ersatzbühne, als auch zur Verbreitung von Kulturmustern. Für die deutsche Oper waren die institutionelle enge Verbindung von deutschem Sprech- und Musiktheater, mit teilweise identischem Personal, sowie die partiell hieraus resultierende Abgrenzung zur italienischsprachigen Oper folgenreich. Meyer stellt diesbezüglich fest:

„The ideological distinctions between German and Italian that were to be so important in the search for a German opera developed in conjunction with differences in vocal style and probably differences in vocal training as well. German and Italian singers sang in different ways; musical styles, and the ideologies that supported and defended these styles, emerged to a large degree out of the environment of practical music making.“<sup>84</sup>

Die Grenzen zwischen einem Drama mit Musik und einem musikalischen Werk mit gesprochenen Dialogen sind fließend, einige Partien in den neuen Opern sind für Schauspieler mit guten gesanglichen Fähigkeiten geschrieben, während eine der wichtigsten Anforderungen an die Sänger in der deutschen Oper ein ausgeprägtes schauspielerisches Können war.<sup>85</sup> Die Ästhetik der beiden Sparten überlappte und beeinflusste sich gegenseitig,<sup>86</sup> und Nieder stellt fest, dass die Unterscheidung zwischen ‚Schauspiel‘ und

---

<sup>81</sup> Klaus Rönau: „Grundlagen des Werturteils in der Opernkritik um 1825“, 1969, S. 43.

<sup>82</sup> *Aurora* komponiert 1811/12, *Fierrabras* und *Euryanthe* 1823.

<sup>83</sup> Vgl. Kapitel 2.4. Seine theoretischen Ansichten und die praktische Umsetzung.

<sup>84</sup> Stephen C. Meyer: *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*, 2003, S. 44.

<sup>85</sup> Wolfgang Becker stellt fest, dass der Leitgedanke der natürlichen Darstellung, der seit Lessing und der Hamburger Schule Friedrich Ludwig Schröders zu einem festen Bestandteil der deutschen Theaterkultur geworden war, auch die Entstehung der deutschen Oper maßgeblich prägte. Wurde der Anspruch des ‚Natürlichen‘ zunächst gegen das französische Schauspiel verwandt, brachte man ihn später gegen die italienische Oper in Stellung. Wolfgang Becker: *Die deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber 1817-1826*, 1962, S. 10ff.

<sup>86</sup> Dies zeigt sich u.a. an den deutschen Fachbezeichnungen der Gesangspartien. Vgl. Kapitel 5.3. Die Gesangspartien.

‚Oper‘ zumindest im Bereich der deutschsprachigen Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch so rudimentär war, dass die Opern(texte) als ‚Ergänzung‘ der Sprechdramen angesehen werden können.<sup>87</sup> Dies war für die Entwicklung der deutschen Oper eine Chance, denn während die großen Hofopern für die Aufführung neuer Werke oft nicht zur Verfügung standen und die Wanderbühnen oder kleinen städtischen Theater ihren Ansprüchen nicht genügten, konnte in den von den Hofopern abgetrennten Dependancen oder auch den Schauspielbühnen – wie im Falle der Uraufführung des *Freischütz* am Berliner Königlichen Schauspielhaus – ein Rahmen gefunden werden, der sowohl Professionalität als auch relative Unabhängigkeit bot. Die unterschiedlichen Funktionen des Theaters – Repräsentation, Unterhaltung und Bildung – lassen sich nach Wagner so schwerpunktmäßig den Institutionen Hofoper, kommerzielle städtische Theater und Hofschauspielbühnen beziehungsweise bürgerliche Einrichtungen größerer Städte zuordnen.<sup>88</sup> Der Mangel an genuin deutschem Repertoire, das dem Bedürfnis nach Bildung entsprechen konnte, zeigt sich unter anderem darin, dass zahlreiche französische Opern in Übersetzung und Umarbeitung den Weg auf die Bühne fanden, vor allem Werke von Méhul, Boieldieu, Cherubini und Grétry. Das wurde nicht als Widerspruch empfunden, auf zumindest vordergründige Skepsis stießen hingegen beim Bildungsbürgertum die ansonsten äußerst populären Werke Rossinis, die nach 1816 die Spielpläne dominierten.<sup>89</sup>

Wagner stellt fest, dass die deutsche Oper „theoretisch von Musikschriftstellern, Ästhetikern, Literaten usw. konzipiert und praktisch von Komponisten verwirklicht [wurde], die den von jenen aufgestellten Forderungen gerecht zu werden suchten.“<sup>90</sup> Die zwei Seiten der Medaille ‚deutsche romantische Oper‘ umfassen jedoch neben den theoretischen Konzepten und ihrer versuchten Umsetzung auch die Facetten der gesellschaftlichen, institutionellen, bühnenpraktischen und nicht zuletzt wirtschaftlichen Realitäten, die, wie aufzuzeigen ist, auch beim Werk Marschners in die Entstehung mit hineinspielen.

### **2.3. Zur Biographie Heinrich August Marschners**

Bevor spezifisch auf Marschners Ansätze zur romantischen Oper eingegangen wird, sollen zunächst die wichtigsten biographischen Stationen aufgezeigt werden, die sein ästhetisches und künstlerisch-praktisches Denken bis zur Entstehung von *Der Templer und die Jüdin* beeinflusst haben könnten.

Heinrich August Marschner,<sup>91</sup> geboren am 16. August 1795 in Zittau, wirkte als Jugendlicher solistisch in einer Zittauer Aufführung von Spontinis *La Vestale* sowie in den Oratorien August Bergts mit und erhielt ab 1811 Unterricht im Tonsatz bei Carl Gottlieb Hering.

---

<sup>87</sup> Christoph Nieder: *Von der ‚Zauberflöte‘ zum ‚Lohengrin‘*, 1989, S. 156.

<sup>88</sup> Wolfgang Michael Wagner: „Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper“, 1994, S. 43.

<sup>89</sup> Wolfgang Michael Wagner: „Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper“, 1994, S. 44.

<sup>90</sup> Wolfgang Michael Wagner: „Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper“, 1994, S. 44.

<sup>91</sup> Eine erste autobiographische Beschreibung seines Lebens stammt von 1818. Sie ist abgedruckt in Richard Tronnier: „Marschnernachlese“, 1930, S. 79f.

Siebzehnjährig reiste er nach Prag, wo er Jan Václav Tomášek kennenlernte, 1816 nach Wien, wo Thaddeus Amadé Graf von Várkony ihm eine Begegnung mit Beethoven ermöglichte. Bereits zwei Jahre zuvor hatte er sich in Leipzig zu einem Jurastudium eingeschrieben. Er widmete sich jedoch bald gänzlich der Musik, erhielt Unterricht von Johann Gottlieb Schicht und studierte Johann Philipp Kirnbergers sowie Daniel Gottlieb Türks Lehrbücher. Enge Kontakte pflegte er zu Amadeus Wendt, Friedrich Rochlitz, Johann Christian Friedrich Schneider und Friedrich Hofmeister.

In Preßburg wirkte er ab März 1816 als Hausmusiklehrer bei Johann Nepomuk Graf Zichy, später bei Fürst Antal Grassalkovich als Kapellmeister. Während dieser Zeit komponierte er unter anderem die Opern *Der Kyffhäuser Berg*<sup>92</sup> sowie *Heinrich IV. und D'Aubigné*<sup>93</sup>. Die erfolgreiche Uraufführung dieser Oper in Dresden unter der Leitung von Weber war der Anlass dafür, dass Marschner 1821 in die Sächsische Hauptstadt übersiedelte.<sup>94</sup> Einige Jahre später erhielt er eine befristete Anstellung in untergeordneter Funktion an der Hofoper und blieb bis zum Tode Webers. Über sich selbst schreibt er in den *Artistischen Briefen*<sup>95</sup>:

„Als Musikdirector der Oper ist Herr Marschner angestellt worden, von deßen Thätigkeit mehr zu erwarten [steht?], da er jung u feurigen Geistes ist. Er leitete bereits den [ganzen?] Sommer hindurch die deutsche Oper mit allgemeinem Beyfall.“<sup>96</sup>

Die Gegenwart Webers, den Marschner bereits in Prag als Dirigent erlebt hatte, trug sicherlich zum Entschluss umzuziehen mit bei.<sup>97</sup> Allmuth Behrendts Fazit aus zahlreichen von ihr untersuchten Quellen ist, dass zwischen den beiden Komponisten kein Lehrer-Schüler-Verhältnis bestand, Marschner in Weber jedoch ein Vorbild sah und der persönliche Kontakt ihn anspornte. Zudem verweist sie auf die singuläre Gegebenheit für Marschner, Webers Arbeit direkt mitzuverfolgen.<sup>98</sup> Mindestens teilweise bestand diese Möglichkeit auch mit Blick auf Francesco Morlacchi, denn Marschner wirkte ab 1824 als Musikdirektor des deutschen und des italienischen Departements, womit er Assistent Webers und Morlacchis

<sup>92</sup> Libretto: August von Kotzebue, Uraufführung am 2. Januar 1822 in Zittau.

<sup>93</sup> Libretto: Heinrich Alberti = August Gottlieb Hornbostel, Uraufführung am 19. Juli 1820 in Dresden.

<sup>94</sup> Der folgende Abschnitt findet sich auch in: Merle Tjadina Fahrholz: „...ich bin und bleibe mit herzlicher Achtung und Freundschaft...“. Über die Berührungspunkte von Heinrich August Marschner und Francesco Morlacchi“, 2015.

<sup>95</sup> Zur Veröffentlichung gedachte Kritiken, die Marschner zwischen September und Dezember 1824 verfasste.

<sup>96</sup> Heinrich Marschner: *Artistische Briefe. Aus Dresden*. Circa November 1824, Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Mscr. A 72 a 47, VI,001.

<sup>97</sup> Allmuth Behrendt bemerkt hierzu: „Wenngleich es aus heutiger Sicht als naheliegend erscheinen mag, daß Marschner sich 1818 mit seinem Werk an Carl Maria von Weber wandte [mit seiner Oper *Heinrich IV. und D'Aubigné*], sollte es – aus seinem Blickwinkel betrachtet – vielleicht nicht als so selbstverständlich hingenommen werden. Wien und Prag waren die zunächst liegenden musikalischen Zentren, in denen solch im Singspiel wurzelnde Stücke wie die Preßburger von Marschner ihren Platz hatten. Marschners Überlegungen und Vorstellungen gingen wohl darüber hinaus.“

Webers Bemühungen in Dresden um die deutsche Oper waren erst einige Monate alt oder besser: jung. Obgleich davon erste praktische Auswirkungen sich kaum bis nach Preßburg erstreckt haben können – der Gedanke einer spezifisch deutschen Opernentwicklung sowie die Chance eines unmittelbar eigenen Anteils daran dürften den jungen Marschner beflügelt haben. Seine Wertschätzung für Weber und dessen Musik und wohl auch die Kenntnis seines Prager Wirkens waren Ausschlag genug, ihn als einzig mögliche Bezugsperson für sein Opernbemühen, für Rat und Aufführungsmöglichkeit anzusehen.“ Allmuth Behrendt: *Der Opernkomponist und –kapellmeister Heinrich Marschner*, 1989, S. 28.

<sup>98</sup> Allmuth Behrendt: *Der Opernkomponist und –kapellmeister Heinrich Marschner*, 1989, S. 33-44, S. 59f., Anhang S. 3f.

war. Die Ansprüche an ihn scheinen zeitintensiv gewesen zu sein, Marschner berichtet in einem Brief an seinen Verleger und Freund Hofmeister im Juni 1825:

Ich bin zwar selbst auch so ein Bad oder Stärkungsmittel, aber nur für Männer, näml. für meine beiden Hn. Kollegen Web. u Morl., die dadurch, daß ich alles für sie mache, selbst nichts zu machen nöthig haben, und dadurch ihre kranken Leiber stärken können.<sup>99</sup>

In seiner Marschner-Biographie von 1980 vertritt A. Dean Palmer die Ansicht, dass die Departements in Konkurrenz zueinander standen und die Arbeit für beide Parteien für Marschner eine zusätzliche Herausforderung darstellte, es quasi ein ständiges Ausloten der Interessen war. Neuere Beiträge der Weber-Forschung relativieren das aus dem 19. Jahrhundert überkommene Bild einer Feindschaft zwischen den Abteilungen. Michael Heinemann verdeutlicht dies bereits im Titel seines Aufsatzes *Francesco Morlacchi – Webers Gegenspieler?*.<sup>100</sup> Er weist darauf hin, dass das Verhältnis zwischen Weber und Morlacchi nicht ungetrübt war, direkte Auseinandersetzungen jedoch theaterpraktische Gründe hatten. Über diese alltäglichen Anlässe für Streitigkeiten hinausgehend nimmt Heinemann an, dass beide Komponisten das Musiktheater in einer Legitimationskrise sahen und es daraus retten wollten. Der Ansatz war somit seiner Ansicht nach unterschiedlich und den jeweiligen Traditionen verpflichtet, das Ziel jedoch identisch: die Weiterführung einer vom Staat unterstützten Institution, die im gleichen Maße künstlerisch befriedigend ist als auch von Seiten des Publikums akzeptiert wird.<sup>101</sup> Marschners Schriften geben keinen konkreten Hinweis darauf, ob er sich mit der Frage der Legitimation der Institution beschäftigte, wie es Heinemann für Morlacchi und Weber annimmt, noch ob er sich hierin gegenüber seinen Vorgesetzten positionierte. Seine beiden Kollegen beachtete er bei seinen journalistischen Tätigkeiten jedoch gleichermaßen.<sup>102</sup>

In Dresden konnte Marschner ein vielseitiges Repertoire kennen lernen. Hierzu gehören zahlreiche französische Opern in deutschen Übersetzungen, sowie italienische und deutsche Werke, unter anderem Aubers *Der Schnee*, Beethovens *Fidelio*, Boieldieus *Rotkäppchen*, Cherubinis *Faniska*, Dittersdorfs *Der Apotheker und der Doktor*, Kainers *Donauweibchen*, Kreutzers *Cordelia*, Méhuls *Joseph in Ägypten*, Morlacchis *Enrico V.* und *Tebaldo ed Isolina*, Mozarts *Die Zauberflöte*, Rossinis *Il Barbiere di Seviglia*, *Otello*, *Tancredi*, *L'italiana in Algeri*, *Zelmire und Azor*, von Seyfrieds *Pumpnickel*, Spohrs *Jessonda*, Webers *Preciosa*, Weigls *Nachtigall und Rabe* und von Winters *Das unterbrochene Opferfest*. In seinen *Artistischen Briefen*<sup>103</sup> besprach Marschner hiervon *Wie gerufen* (Paer), *Der Schnee* (Auber), *Margarita d'Anjou* (Meyerbeer), *Enrico V.* (Morlacchi), *Euryanthe* (Weber), *Zelmire und Azor* (Rossini)

<sup>99</sup> Brief von Marschner an Hofmeister vom 18. Juni 1825. Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

<sup>100</sup> Michael Heinemann: „Francesco Morlacchi – Webers Gegenspieler?“, 2007, S. 37–43.

<sup>101</sup> Michael Heinemann: „Francesco Morlacchi – Webers Gegenspieler?“, 2007, S. 37f., S. 41ff.

<sup>102</sup> Till Gerrit Waidelich vermutet, dass er sich hiermit die Duldung seiner Nebentätigkeit sichern wollte. Vgl. Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 149.

<sup>103</sup> Heinrich Marschner: *Artistische Briefe. Aus Dresden*. September bis Dezember 1824, Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Mscr. A 72 a 47, VI,001.

und *Jessonda* (Spohr). Er selbst komponierte während dieser Zeit unter anderem Musik zu Friedrich Kinds Volks-Trauerspiel *Schön Ella*, die 1823 in Frankfurt aufgeführt wurde, und die Oper *Der Holzdieb*, ebenfalls zu einem Text des *Freischütz*-Librettisten, die 1825 in Dresden Premiere hatte, jedoch keinen Erfolg verzeichnen konnte.

Nach Webers Tod lehnte der Theaterleiter Wolf von Lüttichau es ab, Marschner auf dessen Posten zu berufen. Marschner kündigte hierauf seine Stelle als Musikdirektor und begab sich ab August 1826 mit seiner dritten Frau Marianne<sup>104</sup>, einer Sängerin, auf eine mehrmonatige Kunstreise.<sup>105</sup> Stationen hierbei waren unter anderem Berlin, Danzig, Magdeburg, Braunschweig, Düsseldorf, Köln, Bonn, Mainz, Frankfurt und Weimar. In Danzig erhielten sie gastweise einen sechsmonatigen Vertrag<sup>106</sup> als Musikdirektor und erster Sopran. Bereits im Februar 1827 reiste das Ehepaar weiter und die bevorstehende Geburt der Tochter Antonie mag Anlass dafür gewesen sein, dass sie im Frühjahr längere Zeit in Magdeburg verweilten.<sup>107</sup> Diese Zeit nutzten der Komponist und sein Schwager zur Arbeit an der Oper *Der Vampyr*. Ab Mitte August desselben Jahres war die Familie Marschner in Leipzig ansässig, wo Marianne ein befristetes Engagement als Sängerin erhalten hatte. Als Dirigent dürfte Marschner während dieser Jahre am Stadttheater nur bei den Uraufführungen von *Der Vampyr* und *Der Templer und die Jüdin* in Erscheinung getreten sein.<sup>108</sup> Nach insgesamt viereinhalb Jahren ohne Festanstellung, davon zweieinhalb Jahre in Leipzig mit den beiden äußerst erfolgreichen Uraufführungen (1828 / 1829), erhielt der Komponist ein Angebot als Kapellmeister an das Königliche Hoftheater Hannover zu gehen. Marschner sollte bis zu seinem Tod am 14. Dezember 1861 in dieser Stadt wohnhaft bleiben. Seine erfolgreichste Oper dieser Zeit war *Hans Heiling*<sup>109</sup>, die 1833 in Berlin uraufgeführt wurde.

Die Zeit in Dresden muss als prägend für Marschner angesehen werden, vor allem auch in Bezug auf die praktische Theaterarbeit. Webers strikte Aufmerksamkeit in allen zur Aufführung und ihrer Vorbereitung gehörenden Bereichen scheint zu den von Marschner übernommenen Idealen und Vorstellungen zu gehören. Ein wichtiger Anspruch hierbei war, dass die szenische Sprache mit der musikalischen übereinstimmen oder aus dieser hervorgehen sollte.<sup>110</sup> Zudem hatte der junge Komponist in Dresden die Gelegenheit weitere potentiell prägende Künstler kennen zu lernen, so beispielsweise Ludwig Tieck, der als Dramaturg am Hoftheater wirkte.

---

<sup>104</sup> Marianne wird in Briefen von Heinrich August Marschner nur mit einem ‚n‘ geschrieben, in publizierten Kritiken jedoch mit ‚nn‘.

<sup>105</sup> Sein Reisetagebuch, das anscheinend nicht systematisch geführt, bzw. einige Ereignisse erst nachträglich notiert wurden, ist abgedruckt in Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996.

<sup>106</sup> Marschners waren vom 26. September 1826 bis zum 21. Februar 1827 in Danzig, die Spielzeit begann am 20. Oktober. Der Vertrag mit dem Theater wurde von Seiten Marschners bereits Mitte Februar aufgehoben, als Grund hierfür nennt er Differenzen mit einem führenden Mitglied der Theatertrügergesellschaft, Wilhelm Ferdinand Zernecke. Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 109, FN 97.

<sup>107</sup> Ab 1. März. Vom 7. Juli bis 12. August waren sie nochmals auf einer Konzertreise, die u.a. nach Braunschweig, Düsseldorf, Köln, Bonn, Mainz, Frankfurt und Weimar führte.

<sup>108</sup> Allmuth Behrendt: „Heinrich August Marschner und Leipzig“, 1998, S. 33.

<sup>109</sup> Libretto: Edurard Devrient.

<sup>110</sup> Allmuth Behrendt: *Der Opernkomponist und –kapellmeister Heinrich Marschner*, 1989, S. 47. Behrendt stellt fest, dass der Nachweis hierfür nur punktuell, nicht lückenlos zu führen ist.



Als entscheidender Wendepunkt in Marschners Biographie als Opernkomponist muss jedoch mit Till Gerritt Waidelich das Frühjahr 1827 genannt werden.<sup>111</sup> Nachdem er in Dresden im zwar lehrreichen, jedoch zur eigenen Kreativität nur bedingt förderlichen Schatten seiner Vorgesetzten stand, löste er sich bei seiner ersten Arbeit mit seinem Schwager von Vorbildern. Er fand zu einer eigenen Sprache, die ihn für einige Jahre zu einem der bedeutendsten deutschen Opernkomponisten machte.

## **2.4. Seine theoretischen Ansichten und die praktische Umsetzung**

Marschner betätigte sich, ebenso wie zahlreiche seiner zeitgenössischen Kollegen, im musikschriftstellerischen Bereich, zumeist als Kritiker.<sup>112</sup> Hierbei lassen sich allerdings wenige direkte musikästhetische Stellungnahmen oder gar ‚Bekenntnisse‘ ausmachen. Auch in seinen privaten Briefen scheint er sich kaum zu kompositorischen Problemen geäußert zu haben. Dennoch lassen sich aus den überlieferten Dokumenten einige Positionen des Komponisten herauslesen, die Rückschlüsse zu seinem möglichen Ideal der (großen) romantischen Oper zulassen.

Als öffentlich zu rezipierende musikästhetische Beiträge sind Marschners Äußerungen in den *Kunstgeschichtlichen Bemerkungen und Ideen* (31. März 1822) und den *Artistischen Briefen* zu werten. Hierbei vermischen sich Rezensionen mit allgemeinen Aufrufen an die deutschen Komponisten, die im Sprachstil und Inhalt dem zeitgenössischen Duktus entsprechen:

„Auf also, ihr deutschen Künstler! Rüstet euch mit Mut und Standhaftigkeit zum Kampfe, der Sieg wird nicht fehlen, die Wahrheit ist auf unserer Seite, und der Nebel der Lüge muß vor ihren Strahlen weichen. Aber hütet euch auch vor Blößen und entsagt zuvörderst dem Fratzendienst der Künstelei, der ebenfalls auch zur Lüge und ins Verderben führt. Einfachheit ist der Stempel der Natur, Einfachheit das Merkmal jedes Meisterwerks, drum sei sie euer Ziel. Ist sie errungen, dann Vittoria!, ist die Göttliche versöhnt.“<sup>113</sup>

Bei den Kritiken ist es auffällig, dass Marschner häufig zuvorderst sein Augenmerk auf die Melodie beziehungsweise die motivisch-thematische Arbeit richtet. So beispielsweise in den Besprechungen über die Werke seines Vorgesetzten Morlacchi:

„*La Gioventù di Enrico V* von Morlacchi hat sich bei ihrem ersten Erscheinen eines sehr guten Erfolges (näml. bey unserm ital. Publikum) zu erfreuen gehabt. Später ließ die Theilnahme nach, so wie wir gleich vermuthet hatten. Der Tonsetzer wollte die Manier seiner Landsleute, eine einmal gefaßte Idee zu Tode dreschen, umgehen, verfiel aber, durch das Bestreben das Interesse immer rege zu erhalten, in den Fehler zu viel Motive auf einander zu pfpfen, wodurch seine Arbeit unklar und für die Folge ermüdend werden mußte. Unter vielen alten, neu ausstaffirten Bekannten, findet sich zwar, besonders in den komischen Parthieen,

---

<sup>111</sup> Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 81.

<sup>112</sup> Zu Marschners journalistischen Tätigkeiten vgl. Kapitel 6.1. Externe Voraussetzungen in Leipzig.

<sup>113</sup> *Kunstgeschichtlichen Bemerkungen und Ideen*. Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 30.

manches Neue und auch Gute, der Besitzer wußte aber sein Vermögen nicht gehörig zu verwalten und so wurde er vor der Zeit insolvent.“<sup>114</sup>

Georg Fischer <sup>115</sup> gibt Marschners Reaktion auf ein weiteres Werk des Italieners folgendermaßen wieder:

„In Morlacchis Oper *Tebaldo und Isolina*, welche mit großem Beifall gegeben und fünfmal bei stets vollem Hause wiederholt wurde, fand er die Musik voll blühender, ja oft reizenden Melodien, die oft treffend den Sinn der Worte ausdrückten, im übrigen aber so unzusammenhängend konstruiert waren, daß man oft ganz den Faden verlor und er sich eingestehen müsse, Ariadnes Faden noch nicht gefunden zu haben.“<sup>116</sup>

Auch bei Rossini lobt Marschner die „recht hübschen Melodien“<sup>117</sup>, die in *L'italiana in Algeri* zu finden seien. In seinem Beitrag *Ueber die in Dresden lebenden Tondichter und Mitglieder der deutschen und italienischen Oper* schreibt er bezüglich seiner eigenen Person:

„Dagegen aber zeigt er stets eine blühende Phantasie, und seinen lieblichen, neuen Melodien liegt immer eine reiche (nur oft zu reiche) Harmonie zugrunde.“<sup>118</sup>

An weiterer Stelle ist die musikalische Charakterisierung zu nennen, die Durchdringung der Figuren und der Empfindungen. In einem Gespräch über Spohr und Weber soll Marschner sich hierüber geäußert haben:

„[...] ein Opernkompositeur muß vor allen Dingen jenes universelle Gefühlsvermögen besitzen, die Eigenheit jedes Charakters, jeder Empfindung auffassen und durch Töne wiedergeben zu können, ohne irgendeinem Charakter seine ihm eigentümliche individuelle Art zu fühlen, zu empfinden mitzuteilen.“<sup>119</sup>

Dies ist immanent, um die Teilnahme des Publikums zu sichern, wie er Eduard Devrient, den Librettisten des *Hans Heiling*, wissen läßt:

„Es ist die Aufgabe jedes Dramatikers, Teilnahme für seinen Helden zu erwecken. Ein der Menschheit fremdes Interesse läßt sie kalt.“<sup>120</sup>

Als praktischer Theatermann achtete Marschner auf die Bühnenwirksamkeit, und auch die Erfolgsträchtigkeit spielte bei konzeptionellen Überlegungen eine Rolle. Über das Lied des Stephans in *Hans Heiling* äußert er sich gegenüber dem Textdichter:

„Ich möchte es nun nicht gerne, oder vielmehr gar nicht missen: 1. gefällt es mir selbst und den meinen gar zu gut; 2. ist es etwas fürs Publikum; und 3. auch etwas für die Verleger,

---

<sup>114</sup> Heinrich Marschner: *Artistische Briefe. Aus Dresden*. Circa November 1824, Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Mscr. A 72 a 47, VI,001.

<sup>115</sup> Obwohl Georg Fischers *Marschner Erinnerungen* (1918) wichtige Quellen zu Marschners Leben und Werk enthalten, hält es bereits Richard Tronnier für nötig auf die sachlichen Mängel der Monographie hinzuweisen. Hierzu gehören fehlende Angaben zu den verwendeten Quellen, mangelhafte Übertragung der zitierten Autographe sowie unterlassene Markierung von Auslassungen. Dennoch ist es notwendig auf diese Monographie zurückzugreifen, da viele Quellen im Original nicht mehr existieren oder nicht auffindbar sind. Richard Tronnier: „Marschnernachlese“, 1930, S. 76-85.

<sup>116</sup> Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 40.

<sup>117</sup> Bericht vom 19. November 1824. Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 39.

<sup>118</sup> *Ueber die in Dresden lebenden Tondichter und Mitglieder der deutschen und italienischen Oper*, vermtl. Oktober 1823. Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 32.

<sup>119</sup> Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 41.

<sup>120</sup> Brief an Eduard Devrient vom 18. Oktober 1831. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 794.

wodurch ich den Klavierauszug besser anbringen kann. Der letzte Punkt interessiert zwar den Künstler gar nicht, wohl aber den ‚pater familias‘. Also, bitte bitte!“<sup>121</sup>

Robert Schumann fasst in einem Tagebucheintrag seine Auffassung von Marschners künstlerischer Ausrichtung zusammen:

„Weber, Spontini, Cherubini u. Beethoven scheinen seine Vorbilder zu seyn; Spohr'en verehrt er einzig u. allein als Sentimentalisten, Spontin'en als den voll des dramatischsten Lebens, Webern als den charakteristischsten Tonmahler, Beethoven als den genialsten u. Cherubini als den erhabensten Tonkünstler. Schuberten scheint er noch nicht genug zu würdigen, weil er schöne Lieder geschrieben hat u. schon todt ist, u. weil er (Marschner) auch welche geschrieben hat u. noch lebt. Doch ehrt er seine geistvolle Originalität, wohl zu unterscheiden von gesuchter, erhaschter oder erkünstelter.“<sup>122</sup>

Äußerungen von Marschner bekräftigen diese Beobachtung Schumanns. In Bezug auf Weber ist zu betonen, dass es dessen *Euryanthe* war, deren Entstehung Marschner teilweise mitverfolgen konnte, der er vor dem *Freischütz* den Vorzug gab.<sup>123</sup> In den *Artistischen Briefen* schreibt er hierzu:

„Unsers Weber's geniale Euryanthe, die den neusten Beweis geliefert hat daß die Deutschen sich gleichsam schämen sich von einem Landsmann zweimal nach einander bezaubern zu lassen, [...]. Noch nie ist wohl eine Oper so vielfach und so falsch beurtheilt worden. Wir wollen zwar nicht läugnen, daß diese Oper ein viel geübteres u verständigeres Gehör, als das eines gewöhnlichen Correspondenten, der bey allem guten Willen dann doch nicht Alles verstehen kann, gehört; es ist aber eine Schande, daß sich noch kein sachverständiger Kunstrichter gefunden hat, der es übernommen hätte, in einer musical. Zeitung den wahren Werth eines so hohen Kunstwerkes auseinander zu setzen. Man wirft dieser Oper Mangel an Melodie vor! Welche Behauptung! [...] Anderweit sagen diese Herren: es sey doch kein Freyschütz. Nun, da haben sie seltnerweise einmal eine tüchtige Wahrheit gesagt. Man kann sich keine von einandr verschiednere Musik denken, als diese beyden Opern. Adolar soll doch nicht etwas wie Max, Lysiart wie Kaspar, Euryanthe wie Agathe und Eglantine wie Aennchen singen? – Welch ein Unterschied zwischen Personen, Ort und Zeit! – Ja, ein Modeherr in dem sonst recht achtbaren Weimar'schen Journale ließ sich sogar vernehmen: ‚Weber habe bey der Euryanthe einen Weg eingeschlagen, welcher ein Abweg sey, da er der Popularität entgegen... man könne es nur (wie Weber selbst) für einen versuch [sic!] ansehen.‘ Hat W. dies irgendwo vertraulich, so spricht solche Bescheidenheit nur für seine Größe. Höchst unbescheiden aber finden wirs von einem andern, ein solches Werk, in welches einer der größten Geister unsrer Zeit seine vieljährigen u reifsten Ansichten der Kunst zu denen er sich

---

<sup>121</sup> Brief an Eduard Devrient vom 24. September 1832. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 806.

<sup>122</sup> Tagebucheintrag vom 12. Dezember 1828. Robert Schumann: *Tagebücher*, 1971, S. 155.

<sup>123</sup> Behrendt stellt diesbezüglich fest: „Dennoch schenkte er zwei Werken vorrangig Beachtung – *Euryanthe* und *Oberon*. Der *Freischütz* findet nur mittelbar, im Zusammenhang mit anderen Werken Erwähnung.“ Allmuth Behrendt: *Der Opernkomponist und –kapellmeister Heinrich Marschner*, 1989, S. 59f.

durch ununterbrochenes, großes Nachdenken aufgeschwungen, niedergelegt hat, einen bloßen Versuch zu nennen.“<sup>124</sup>

Dass Marschner trotz der Devrient gegenüber mehrfach geäußerten Reserviertheit der Person Spontinis<sup>125</sup> gegenüber dessen Musik schätzte, zeigt sich indirekt in einem weiteren Brief an seinen Librettisten:

„Von Sp. eine kleine Anekdote. Ein gewisser N. (zufällig ein Freund meiner Musik, ohne mich persönlich zu kennen) trifft Sp. nach der ersten Aufführung [Anm: von *Der Templer und die Jüdin* in Berlin] in Gesellschaft. Nun, fragt Sp., haben Sie sich auch die neue Oper angehört? – N.: Ja. – Sp. Na, wie hat Ihnen das Ding gefallen? N. Mir, wie allen, sehr gut. Sp. Hm! O ja, es sind wertvolle Sachen darinnen. Aber das Ding sollte nur einen andern Titel haben. N. Wieso? Sp. Es sollte heißen: Der Templer u. d. Jüdin, Musik von Spontini, arrangiert von Marschner. – Indigniert über eine solche Unverschämtheit (die mir aber der beste Beweis des Wertes meines Werkes ist) dreht N. ihm den Rücken, und – die Sache ist aus.“<sup>126</sup>

Bereits einige Jahre zuvor hatte Marschner in einer unter Pseudonym verfassten Kritik seiner Oper *Lucretia* die stilistische Verbindung zu Spontinis Musik anerkannt und zudem erneut die Aspekte des Melodischen und der Ausarbeitung der Charaktere hervorgehoben:

„Der Stil der Musik ist am meisten mit dem zur *Vestalin* vergleichbar. In beiden die höchste tragische Leidenschaftlichkeit der Charaktere, scharfe Zeichnung, starke Mittel, oft Lieblichkeit der Melodie.“<sup>127</sup>

Neben der *Vestalin* ist davon auszugehen, dass Marschner Spontinis *Olympia* 1825 in Dresden kennen lernte,<sup>128</sup> zudem sah er *Nurmahal* in Berlin.<sup>129</sup>

---

<sup>124</sup> Heinrich Marschner: *Artistische Briefe. Aus Dresden*. Circa November 1824, Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Mscr. A 72 a 47, VI,001. Zit. nach: Allmuth Behrendt: *Der Opernkomponist und –kapellmeister Heinrich Marschner*, 1989, S. 140f., FN 151.

<sup>125</sup> Bspw. im Brief vom 7. Oktober 1832: „[...]“, denn die Oper ist gut und da wird Spontini schon Hindernisse zu finden wissen, die die Sache hintertreiben.“ Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 811.

<sup>126</sup> Brief an Eduard Devrient vom 21. September 1831. Diese Begebenheit war Marschner von Albert Wohlbrück in einem Brief vom 1. September 1831 zugetragen worden, allerdings in erweiterter Form, mit dem Vergleich auffällt, dass Marschner in seiner Wiedergabe die Erwähnung von Weber und Spohr auslässt: „Nun muß ich Dir, liebster Marschner, eine Anekdote von Spontini erzählen. Ein Freund von mir, der übrigens nicht weiß, daß ich das Glück habe, mit dem Komponisten verwandt und bekannt zu sein, erzählte mir, er sei von Spontini bald nach der ersten Vorstellung befragt worden, ob er sich dieselbe auch angehört habe, welches jener bejahte. Darauf hätte Spontini erwidert, allerdings ließe sich nicht leugnen, daß sie nicht ohne Wert wäre; nur sollte sie einen anderen Titel haben, nämlich ‚Der Templer‘ usw. mit Musik von Spontini (hört!), Weber und Spohr, arrangiert von Marschner; worauf denn mein Freund, indigniert über eine solche Unverschämtheit, ihm erwidert [sic!] habe, daß wohl niemand einem Komponisten, welcher Sachen wie z.B. das Barfüßerlied geliefert habe, die Originalität absprechen könne, worauf Spontini nichts erwidert und ein anderes Gespräch angefangen habe. Aergern mag es den guten Spontini freilich, daß eine Oper ohne Balletts, ohne die geringste äußere Ausstattung, bloß durch ihren inneren Wert allgemein gefällt, während seine Opern, seitdem er nicht mehr das Repertoire bestimmt, gar nicht oder doch nur sehr selten gegeben werden.“ Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 789 und Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 93.

<sup>127</sup> Nach der Uraufführung im Januar 1827. Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 46.

<sup>128</sup> Aufführungen fanden im November und Dezember statt. Online-Datenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*, [http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de/auffuehrungen\\_suche.php?action=search&herkunft=&ordnen=titel&suchbereich=alle&jahr\\_von=1820&jahr\\_bis=1828&komponist\\_id=622&undoder\\_komponist=und&titel=0&undoder\\_titel=und&ort\\_id=0&undoder\\_ort=und&theater\\_id=0&undoder\\_theater=und&auffuehrungsart=alle&SUBMIT=Suchen](http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de/auffuehrungen_suche.php?action=search&herkunft=&ordnen=titel&suchbereich=alle&jahr_von=1820&jahr_bis=1828&komponist_id=622&undoder_komponist=und&titel=0&undoder_titel=und&ort_id=0&undoder_ort=und&theater_id=0&undoder_theater=und&auffuehrungsart=alle&SUBMIT=Suchen) [Zugriff am: 08. Dezember 2014].

<sup>129</sup> Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 115.

Während seiner Dresdner Zeit hatte Marschner die Möglichkeit, von Cherubini *Faniska* sowie *Die beiden Tage* (*Les deux journées*) zu sehen,<sup>130</sup> die er in seinem ersten Jahr in Hannover unter dem Titel *Wasserträger* zur Aufführung brachte.<sup>131</sup>

Von Beethoven dirigierte Marschner 1824 *Fidelio* in Dresden, und ein wenige Tage nach dem Tod des Komponisten 1827 entstandener Text spiegelt nicht nur die allgemeine Verehrung ihm gegenüber, sondern ist zugleich ein Beleg für die Einebnung der Differenzen zwischen Schauspiel und Oper durch die Musik :

„[...] der unsterbliche Beethoven war es, der die kühne Idee faßte, zum Egmont nicht nur eine Ouvertüre zu schreiben, die so herrlich im Tonspiegel die ganze, große, die Tragödie beseelende Idee wiedergibt, sondern auch die Zwischenakte mit Musik auszufüllen, die für das Publikum gleichsam die Brücke von einem Akt zum anderen bilden soll. Da, wo die Rede aufhört, tritt die Musik ein, und sie ist es, die das schon vom Dichter aufgeregte Gemüt auf ihren dunklen Fittigen in jenes große Zauberreich führt, wo Geist zum Geiste in lichten Ahnungen spricht und alles sich versteht. Sie nimmt das in der letzten Szene des Aktes vorherrschende Gefühl auf, steigert oder mildert es, je nachdem es mit dem darauf folgenden Akt in Verbindung steht...“<sup>132</sup>

In einer Gegenüberstellung mit Weber schreibt Marschner 1825 über Spohr:

„Spohr [hat] in allen seinen Opern die unwiderlegbarsten Beweise gegeben, daß er in alle von ihm komponierten Gedichte sein individuelles, sich überall wehmütig aussprechendes Gefühl übertragen hat, woraus nicht nur hervorgeht, daß Weber als dramatischer Tondichter weit über Spohr hervorragt, sondern daß des letzteren Kompositionen dadurch auch eine gewisse Monotonie (Einförmigkeit des Gefühls) erhalten, die zuletzt unwillkürlich das Interesse ermatten, das man an den in ihrer elegischen Eigentümlichkeit interessanten Melodien, an der trefflichen Konstruktion und an dem überaus schönem Satze, welcher bisweilen nur durch zu häufige und schnelle Modulation etwas zu unruhig wird, zu nehmen gezwungen ist.“<sup>133</sup>

Sich mit den Werken des deutschen Kollegen vertraut zu machen, hatte Marschner mehrfach Gelegenheit. *Jessonda* bespricht er 1824 in den *Artistischen Briefen*:

„Spohrs *Jessonda* wurde dann endlich *auch noch* kurz vor dem Schluß des Theaters [??] od[e]r 3mal gegeben. Mit großen Erwartungen gingen wir ins Theater, die *auch* durch die herrliche Ouverture noch immer mehr gesteigert wurden; doch wurden sie trotz der recht schönen Introduction sehr bald heruntergestimmt. Demohngeachtet hörten wir mit der gespanntesten Aufmerksamkeit die ganze Oper, wohl wissend, Spohr wiße oft auch den [seichtesten?] Gedanken zu einem recht intereßanten Musikstück zu verarbeiten, was sich

<sup>130</sup> *Faniska* wurde im Januar und Mai 1825, *Die beiden Tage* im Januar und Juni 1823 im Theater an dem Linckeschen Bad aufgeführt. Online-Datenbank *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830* [http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de/auffuehrungen\\_suche.php?action=search&herkunft=&ordnen=titel&suchbereich=alle&jahr\\_von=1821&jahr\\_bis=1826&komponist\\_id=103&undoder\\_komponist=und&titel=0&undoder\\_titel=und&ort\\_id=0&undoder\\_ort=und&theater\\_id=0&undoder\\_theater=und&auffuehrungsart=alle&SUBMIT=Suchen](http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de/auffuehrungen_suche.php?action=search&herkunft=&ordnen=titel&suchbereich=alle&jahr_von=1821&jahr_bis=1826&komponist_id=103&undoder_komponist=und&titel=0&undoder_titel=und&ort_id=0&undoder_ort=und&theater_id=0&undoder_theater=und&auffuehrungsart=alle&SUBMIT=Suchen) [Zugriff am: 08. Dezember 2014].

<sup>131</sup> Eine Auflistung Marschners von den zwischen 1. Januar und 1. Juni 1831 dirigierten Werken findet sich bei Fischer. Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 82f.

<sup>132</sup> 9. April 1827. Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 49. Fischer gibt keine Quelle an, Behrendt betont jedoch, dass die *Egmont*-Begeisterung für Marschner als Autor dieses Nachrufs spräche. Allmuth Behrendt: *Der Opernkomponist und –kapellmeister Heinrich Marschner*, 1989, S. 78.

<sup>133</sup> Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 42.

[denn?] auch [beweiß?]; dennoch ließ uns die ganze Oper kalt. Denn nicht ein einziges mal gelang es Spohrs Genius ihn und uns in eine andre, neue Welt zu versetzen. Bewegt er auch scheinbar seine Fittige einmal zu einem höhern Fluge, so ermatten sie nur gar zu bald wieder, u es geht in dem gewöhnlichen Gange weiter. Selbst die wenigen Momente, z.B. am Schluß des zweiten *u in d[e]r Mitte d[e]s [3ten?]* Akts, die der Dichter dem Componisten zu Entfaltung [größere Maßen?] bot, ließ der Tondichter unbenutzt, wahrscheinlich weil er schon an der Bearbeitung des Uebrigen ermattet war.“<sup>134</sup>

Diese Oper steht auch in Danzig auf dem Spielplan, wobei Marianne Marschner die Titelpartie übernahm. Den *Faust* erwähnt Marschner in den *Artistischen Briefen* in einem Nebensatz, aus dem hervorgeht, dass er ihn höher schätzt als *Jessonda*:

„[...] im Ganzen aber fehlt der Oper Kraft und Energie, und sie ist im Ganzen als Originalwerk weder an Originalität noch an Kraft mit dem Faust von demselben Meister zu vergleichen.“<sup>135</sup>

*Der Berggeist* sowie *Zemire und Azor* wurden 1826/27 erfolgreich in Leipzig aufgeführt, es ist möglich, dass Marschner die Opern hier hörte.<sup>136</sup>

Von Schumann nicht erwähnt, im Zusammenhang mit der deutschen romantischen Oper jedoch nicht zu verschweigen ist das Werk E.T.A. Hoffmanns. Über ihn schien sich Marschner jedoch kaum oder gar nicht zu äußern, zumindest nicht schriftlich. Auch steht ein Beleg aus, dass er dessen Opernwerke kannte, beispielsweise die 1816 entstandene *Undine*, selbst wenn dies wahrscheinlich anmutet.

Die zitierten Äußerungen<sup>137</sup> zu den einzelnen Komponisten belegen, wie präzise Schumann deren Anreize für Marschner zusammengefasst hat, und verdeutlichen nochmals, welchen hohen Stellenwert die melodische Erfindung und eine packende Charakterisierung der Figuren und Situationen für Marschner hatten. In dem Nachruf auf Beethoven und der Rezension von *Jessonda* zeigt sich zudem eine sprachliche Annäherung an die Schriften E.T.A. Hoffmanns und eine Übernahme des Gedankens eines ‚fernen Reiches‘, aus dem die Musik spricht. Dies mag zwar über zehn Jahre nach der Entstehung von *Der Dichter und der Komponist* eine nicht mehr nur auf Hoffmann zurückzuführende Ähnlichkeit sein, dennoch ist es ein Hinweis auf eine Auseinandersetzung Marschners mit den in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entstandenen ästhetisch-theoretischen Gedanken zur romantischen Oper. Für die Praxis bedeutsamer sind seine im selben Nachruf angeführten Äußerungen zur Relation von Sprache und Musik. Sie belegen, wie wichtig ihm ein fließender Übergang zwischen gesprochener Sprache und Musik, ein Ineinandergreifen der beiden Ausdrucksmittel war. Marschner bezieht sich dabei auf Schauspielmusik, doch war die Frage nach dem Miteinander von gesprochenem und gesungenem Text auf der Opernbühne, beziehungsweise dem Ausschluss von Dialogen, in den 1820iger Jahren elementar. Die als

<sup>134</sup> Über den normalen Zeilenverlauf oben eingefügte Zusätze sind im Text kursiv markiert. Heinrich Marschner: *Artistische Briefe. Aus Dresden*. Dezember 1824, Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Mscr. A 72 a 47, VI,001.

<sup>135</sup> Heinrich Marschner: *Artistische Briefe. Aus Dresden*. Dezember 1824, Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Mscr. A 72 a 47, VI,001.

<sup>136</sup> Vgl. Allmuth Behrendt: *Der Opernkomponist und –kapellmeister Heinrich Marschner*, 1989, S. 89.

<sup>137</sup> Da bei den von Fischer angebrachten Zitaten ein Hinweis auf die Quellen fehlt, müssen diese, wenn nicht anderweitig belegbar, unter Vorbehalt betrachtet werden.

‚romantisch‘ bezeichneten Opern sind hierin uneinheitlich, die Anwendung oder Vermeidung von Sprechpassagen ist kein konstitutives Merkmal. Die Betrachtung einiger Werke zeigt bereits, dass es für Marschner bis 1829 verschiedene mögliche Modelle gab:<sup>138</sup>

Komponist	Titel	Bezeichnung	Uraufführung	Anmerkung
Hoffmann	<i>Undine</i>	Zauberoper in drei Akten	3. August 1816, Königliches Schauspielhaus Berlin	Gesprochene Dialoge und Melodramen; Sagen- und Märchensujet, Konfrontation verschiedener Welten, positiv gezeichneter Baritonheld.
Spohr	<i>Faust</i>	Romantische Oper in zwei Aufzügen	1. September 1816, Ständetheater Prag	Gesprochene Dialoge und Melodramen; Sagen- und Märchensujet, Konfrontation verschiedener Welten.
	<i>Zemire und Azor</i>	Romantische Oper in zwei Aufzügen	4. April 1819, Stadttheater Frankfurt am Main	Gesprochene Dialoge; Sagen- und Märchensujet.
	<i>Jessonda</i>	Große Oper in drei Aufzügen	28. Juli 1823, Hoftheater Kassel	Keine gesprochenen Anteile; exotisches Sujet, heroisch, Paarung von Sopran und Bariton, sowie Mezzosopran und Tenor.
	<i>Der Berggeist</i>	Romantische Oper in drei Aufzügen	24. März 1825, Hoftheater Kassel	Keine gesprochenen Anteile; Sagen- und Märchensujet, Konfrontation

<sup>138</sup> Hierbei sind zunächst nur Werke deutscher Musiker herangezogen, die in den Bereich ‚romantische Oper‘ fallen. Die Modellhaftigkeit französischer und italienischer Kompositionen soll dadurch nicht negiert werden. Ob Marschner *Undine* und *Pietro von Abano* zur Zeit der Entstehung von *Der Templer und die Jüdin* kannte ist nicht belegbar, zumindest aber bei dem erstgenannten Werk wahrscheinlich. Von den Opern, die Warrack im Anhang mit der Bezeichnung ‚romantisch‘ angibt, kannte Marschner zusätzlich Kauters *Donauweibchen* (Romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang) und vermutlich Kreutzers *Libussa* (Romantische Oper), die 1823 in Dresden aufgeführt wurde. Zudem sind als auf die Bühne gebrachte Kompositionen zu erwähnen Danzis *Der Berggeist* (Romantische Oper), Kreutzers *Der Taucher* (Romantische Oper), Lindpaintners *Der Bergkönig* (Romantische Oper) und *Der Vampyr* (Romantische Oper), Poissls *Der Untersberg* (Romantische Oper), sowie Webers *Das Waldmädchen* (Romantische Oper) und *Silvana* (Romantische Oper). Diese Werke sind alle mit gesprochenen Dialogen. Des Weiteren ist Spontinis *Agnes von Hohenstaufen* (Große historisch-romantische Oper) anzuführen, die allerdings erst im Juni 1829 uraufgeführt wurde, also zu einem Zeitpunkt, als *Der Templer und die Jüdin* weitgehend abgeschlossen war. John Hamilton Warrack: *German Opera. From the beginnings to Wagner*, Cambridge: Cambridge University Press 2001; Appendix. List of operas.

				verschiedener Welten.
	<i>Pietro von Abano</i>	Romantische Oper in zwei Aufzügen	13. Oktober 1827, Hoftheater Kassel	Gesprochene Dialoge; Mittelalter-Sujet mit märchenhaften Zügen, Konfrontation verschiedener Welten.
Weber	<i>Der Freischütz</i>	Romantische Oper in drei Aufzügen	18. Juni 1821, Königliches Schauspielhaus Berlin	Gesprochene Dialoge und Melodramen; Sagen- und Märchensujet, Konfrontation verschiedener Welten.
	<i>Euryanthe</i>	Große romantische Oper in drei Aufzügen	25. Oktober 1823, Kärntnertortheater Wien	Keine gesprochenen Anteile; Mittelalter-Sujet, heroisch.

Die Opern mit gesprochenen Dialogen dominieren,<sup>139</sup> was zunächst nicht erstaunt: Waidelich stellt fest, dass im deutschsprachigen Raum die Dialogoper als Norm zu betrachten und zwischen 1760 und 1840 die komplett komponierte Oper als Abweichung hiervon zu betrachten ist.<sup>140</sup> Bei den drei durchwegs vertonten Werken werden zwei als ‚groß‘ bezeichnet, was sich auf die Aussparung von gesprochenem Text beziehen könnte. Jedoch verzichtet Spohr bei *Der Berggeist* auf diesen Zusatz. Auffällig ist zunächst, dass es sich hierbei um keinen heroischen Stoff wie bei *Jessonda* oder *Euryanthe* handelt. ‚Groß‘ scheint daher in dem von Waidelich angemerkten Sinne verwendet zu werden, dass es eine gehobene, wenn auch nicht zwangsläufig seriöse oder tragische Sphäre meint, und sich zudem auf das Personal und die Ausstattung bezieht.<sup>141</sup> Bei den aufgezählten Werken dominieren die Märchen- und Sagensujets inklusive einer Konfrontation zweier Welten, hier ist das ‚romantisch Wunderbare‘ am deutlichsten auszumachen. Eine Ausnahme bildet Webers *Euryanthe*, die auf einem Mittelaltersujet basiert und im Gegensatz zu Spohrs exotisch angesiedelter *Jessonda* ebenfalls als ‚romantisch‘ betitelt ist.

Die Ausarbeitung größerer Szenenkomplexe, ein verstärkter Fokus auf Ensembles und der Einsatz von Erinnerungsmotiven sind Merkmale, die auf die oben genannten Opern zutreffen, allerdings nicht nur für sie spezifisch sind. Hinzuweisen ist in diesem

<sup>139</sup> Während Ignaz Franz von Mosel 1813 postuliert, dass „nur derjenigen Gattung, in welcher die Musik durchaus angewendet ist, der Name Oper gegeben werden dürfe“, ist dies in der Praxis nicht üblich, hier kommt es zu begrifflichen Durchmischungen. Ignaz Franz von Mosel: *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes*, 1910, S. 23.

<sup>140</sup> Till Gerrit Waidelich: *Die ‚durchkomponierte‘ deutsche Oper vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis 1825*, 2005, S. 9, S. 15.

<sup>141</sup> Waidelich weist zusätzlich darauf hin, dass sich die Bezeichnung der Opern um 1830 vereinheitlichen. Till Gerrit Waidelich: *Die ‚durchkomponierte‘ deutsche Oper vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis 1825*, 2005, S. 69.



Zusammenhang darauf, dass Spohr beim *Berggeist* nicht mehr offensichtlich in der Nummernstruktur schreibt, sondern eine Szeneneinteilung vornimmt.

Die von Marschner komponierten Werke zeigen, dass er sich vor der Entstehung von *Der Templer und die Jüdin* in verschiedenen Genres ausprobierte.<sup>142</sup> Aber auch nach seinem Erfolg mit seinen beiden in Leipzig entstandenen Opern schlug er diverse Wege ein:

Titel	Bezeichnung <sup>143</sup>	Librettist	Entstehungszeit, Uraufführung	Anmerkung
<i>Titus</i>	Ernste Oper	Friedrich Rochlitz nach Caterino Mazzolà	Entstanden 1816, ggf. nicht vollendet, nicht aufgeführt	
<i>Der Kiffhäuser Berg</i>	Komische Oper in einem Akt	August von Kotzebue	Entstanden 1816, UA 2. Januar 1822, Stadttheater Zittau	Im Klavierauszug wird sie als romantische Oper bezeichnet, er entstand vermutlich 1834. Gesprochene Dialoge; Sagen- und Märchensujet, Konfrontation verschiedener Welten.
<i>Saidar und Zulima oder Liebe und Großmut</i>	Romantische Oper in drei Akten	Heinrich Alberti = August Gottlieb Hornbostel	UA 26. November 1818, Preßburg Schauspielhaus	Gesprochene Dialoge; erstmalige Verwendung des Zusatzes ‚romantisch‘, von Weber wird sie als ‚ernste Oper‘ <sup>144</sup> bezeichnet.

<sup>142</sup> Bereits Waidelich merkt an: „Bezeichnend für Marschners Entwicklungsphase ist, dass er binnen weniger Jahre fast gleichzeitig mit mehreren Projekten unterschiedlicher Art, der ‚heroisch-komischen Oper‘ im *Kiffhäuser Berg*, dem ungebrochen heroischen Genre in *Lucretia* und dem unbeschwert unterhaltenden im *Holzdieb* experimentierte.“ Weiterhin stellt er fest, dass Marschner sich hierbei an der französischen Oper, der Opéra comique sowie den Vorformen der Grand opéra, orientierte. Till Gerrit Waidelich: *Die ‚durchkomponierte‘ deutsche Oper vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis 1825*, 2005, S. 497.

<sup>143</sup> Dies nach Till Gerrit Waidelich: „Marschner, Heinrich August“, 2004, Sp. 1141.

<sup>144</sup> Carl Maria von Weber: „Dramatisch-musikalische Notizen (Dresden): ‚Heinrich IV. und D'Aubigné‘ von Heinrich Marschner“, 11. Juli 1820, S. 2v. Zit. nach: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*, Digitale Edition, <http://www.weber-gesamtausgabe.de/A030319> [Zugriff am: 14. Dezember 2014].

<i>Heinrich IV. und D'Aubigné</i>	Große Oper in drei Akten	Heinrich Alberti = August Gottlieb Hornbostel	Entstanden 1817- 1818, UA 19. Juli 1820, Hoftheater Dresden	Gesprochene Dialoge; historisches Sujet, Genre der Rettungsopern.
<i>Lucretia</i>	Große ernsthafte Oper in drei Akten	Joseph August Eckschlager	Entstanden 1820- 1822, bis 1826 Überarbeitungen, UA 17. Januar 1827, Stadttheater Danzig	Keine gesprochenen Anteile, historisches Sujet.
<i>Der Holzdieb</i>	Komische Oper in einem Akt	Friedrich Kind	Entstanden 1823, UA 22. Februar 1825, Hoftheater Dresden	Gesprochene Dialoge.
<i>Der Vampyr</i>	[Große] <sup>145</sup> romantische Oper in zwei Akten	Wilhelm August Wohlbrück	Entstanden 1827, UA 29. März 1828, Stadttheater Leipzig	Gesprochene Dialoge; Vampirsujet / Sagen- und Märchensujet, Konfrontation verschiedener Welten.
<i>Der Templer und die Jüdin</i>	Große romantische Oper in drei Akten	Wilhelm August Wohlbrück	Entstanden 1829, UA 22. Dezember 1829, Stadttheater Leipzig	Gesprochene Dialoge; Mittelaltersujet.
<i>Des Falkners Braut</i>	Komische Oper in drei Akten	Wilhelm August Wohlbrück	Entstanden 1830, UA 10. März 1832, Stadttheater Leipzig	Gesprochene Dialoge.
<i>Hans Heiling</i>	Romantische Oper in drei Akten mit einem Vorspiel	Eduard Devrient	Entstanden 1831- 1832, UA 24. Mai 1833, Königliches Opernhaus Berlin	Gesprochene Dialoge und Melodramen; Sagen- und Märchensujet,

<sup>145</sup> Waidelich setzt den Zusatz ‚groß‘ in Klammern, bspw. im 1828 erschienenen Klavierauszug ist er jedoch enthalten.

				Konfrontation verschiedener Welten.
<i>Das Schloß am Ätna</i>	Große romantische Oper in drei Akten	Ernst August Friedrich Klingemann	Entstanden 1830-1835, UA 29. Januar 1836, Stadttheater Leipzig	Gesprochene Dialoge; Sagen- und Märchensujet, Konfrontation verschiedener Welten.
<i>Der Bäbu</i>	Komische Oper in drei Akten	Wilhelm August Wohlbrück	UA 9. Februar 1838, Hoftheater Hannover	Gesprochene Dialoge, exotisches Sujet.
<i>[Kaiser] Adolph von Nassau</i>	Große Oper in vier Akten	Heribert Rau	Entstanden 1844-1845, UA 5. Januar 1845, Kgl. Sächs. Hoftheater Dresden	Keine gesprochenen Anteile; historisches Sujet.
<i>Austin</i>	[Große] romantische Oper in zwei Akten	Marianne Marschner	Entstanden 1850-1851, UA 25. Januar 1852, Hoftheater Hannover	Keine gesprochenen Anteile, Mittelaltersujet.
<i>Sangeskönig Hiarne oder das Tyrfingschwert</i>	Große romantische Oper in vier Akten	Wilhelm Grothe	Entstanden 1857-1858, UA 13. September 1863, Nationaltheater Frankfurt	Keine gesprochenen Anteile, Sagen- und Märchensujet.

Thomas Betzwieser betont, dass die Entscheidung für gesprochene Dialoge nicht nur als Konzession der Komponisten an die Theaterpraxis, sondern als bewusst gefällter ästhetischer Entschluss gewertet werden sollte.<sup>146</sup> Er geht davon aus, dass die Komponisten der romantischen Oper, unter ihnen auch Hoffmann, in der musikalischen Praxis weniger eine komplette Abkehr von gesprochenem Text verfolgten, sondern eine Transformation der Dialogpartien, die sie enger an die musikalischen Abschnitte anbinden sollten.<sup>147</sup> Das Medium Sprache bietet über die Handlungsvermittlung hinaus Möglichkeiten zur Charakterisierung von Figuren und zur Darstellung von sozialen Konstellationen, die die

<sup>146</sup> Thomas Betzwieser: *Sprechen und Singen*, 2002, S. 9f.

<sup>147</sup> Thomas Betzwieser: *Sprechen und Singen*, 2002, S. 78f, S. 85.

Musik ergänzen. Das Festhalten hieran kann zeigen, dass gerade Komponisten die der Theaterpraxis nahe standen, auf diese zusätzliche Farbe nicht verzichten wollten. Marschner beispielsweise schlägt Devrient vor, die Rolle des Stephans im *Hans Heiling* einem Schauspieler zu übertragen, keinem Sänger:

„Überdies aber hat Stephan Reden, die durch den Mund der mir bekannten Bassisten nicht in das gehörige Licht treten werden. Wäre es denn nicht besser, die Rolle durch einen Schauspieler spielen, und das Lied lieber ganz weg zu lassen?“<sup>148</sup>

Waidelich stellt in Bezug auf Marschner fest, dass er bei der *Lucretia* zwar mit einer durchkomponierten Form experimentierte, insgesamt die Dialogoper aber zu bevorzugen schien.<sup>149</sup> Hierfür spricht, dass er bis in die 1840iger Jahre an ihr festhielt. Marschner unterscheidet ‚Oper‘ und ‚Singspiel‘ nicht in dem Sinne, dass eines mit gesprochenem Dialog ist, das andere vollständig auskomponiert. Wie ein Brief an Charlotte Birch-Pfeiffer zu einem nicht zustande gekommenen Opernprojekt<sup>150</sup> andeutet, scheint der Unterschied für ihn ein stilistischer auf musikalisch-formaler Ebene zu sein:

„Dennoch aber ist die Oper zu wenig Oper, viel zu viel Singspiel, u kann nach weiser Ueberlegung so, wie sie einmal angelegt ist, nicht zu der Größe kommen, wie ich sie mir wünsche.“<sup>151</sup>

Es ist zu vermuten, dass Marschner die Stilhöhe beziehungsweise den Grad der Komplexität meint, so dass beispielsweise Arien, Ensemblesätze, ausgedehntere Szenenkomplexe und vielschichtige Finale zur Ebene der Oper zählen, Lieder, kurze, in sich geschlossene Nummern und volkstümliche Chöre zum Singspiel. Grober, aber umgreifender lässt sich auch eine Unterscheidung in Anlehnung an die Opera seria und die Vorformen der Grand opéra, beziehungsweise der Opera buffa und der Opéra comique annehmen, die zusätzlich das Personal und das Sujet beinhalten würde. Waidelich interpretiert die Aussage weniger ausgreifend dahingehend, dass Marschner der musikgerechte Anteil am Libretto zu gering war.<sup>152</sup> Doch dass Marschner innerhalb eines Werkes verschiedene stilistische Ausprägungen zulässt, und diese ästhetisch-dramaturgisch unterschiedlich bewertet, zeigt sich auch in seinem Austausch mit Devrient. Beispielsweise den Einsatz des Sprechens richtet er an der dramatischen Situation aus, in dem vorliegenden Fall im *Hans Heiling* entscheidet er sich jedoch aus praktischen Gründen für eine ihn ästhetisch nicht befriedigende Lösung:

„In Opern bin ich schon an und für sich gegen alles Sprechen und gegen ein solches ganz und gar. Wie aber die Szene<sup>153</sup> hier gestellt ist, so darf er [Hans Heiling] gar nicht singen, weil

---

<sup>148</sup> Brief an Eduard Devrient vom 17. Juli 1832. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit.“, 1910, S. 799.

<sup>149</sup> Till Gerrit Waidelich: *Die ‚durchkomponierte‘ deutsche Oper vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis 1825*, 2005, S. 495.

<sup>150</sup> *Der Alte vom Berge*, 1834.

<sup>151</sup> Marschner an Charlotte Birch-Pfeiffer, Fragment eines Briefes vom 24. November 1834. Zit. nach: Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 139.

<sup>152</sup> Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 77.

<sup>153</sup> Nr. 17, Gesang in der Kirche.

das Gelingen von zu vielen Umständen abhängig ist. Die Überzeugung von all diesen Gründen gegen das Singen würde Ihnen bei der Aufführung schon kommen.“<sup>154</sup>

Marschner kann in diesem Zusammenhang kaum ‚die Oper‘ an und für sich meinen, wenn er sich gegen das Sprechen wendet. *Hans Heiling* beinhaltet gesprochene Dialoge, worüber der Komponist sich in den vorliegenden Briefen an Devrient nicht negativ äußert, und wie bereits erwähnt wollte er die komische Figur des Stephans rein sprechend auf der Bühne sehen. Marschner bezieht sich mit seiner Aussage auf eine ernste Szene des Werks, keine singspielhafte Nummer. Sie steht zu Beginn eines größeren Szenenkomplexes, welcher direkt in das Finale übergeht, die nun gesprochenen Worte sind die letzten nicht-vertonten der Oper. Dies belegt, dass Marschner ästhetisch-dramaturgisch zwischen den musikalisch-formalen Stilebenen (‚Oper‘ und ‚Singspiel‘) unterscheidet, die in einem Werk dennoch nebeneinander existieren können. Auch die Verwendung des Zusatzes ‚groß‘, den er nicht als Kennzeichnung für ausschließlich in Musik umgesetzte Opern benutzt, spricht dafür. Stattdessen ist eine Gemeinsamkeit der so bezeichneten Werke, dass in ihnen ein ‚höherer‘ über einen ‚niedrigeren‘ Stil im Sinne der Komplexität dominiert. Zudem sind irdische Figuren hohen Standes handlungstragend, wodurch sich auch auf der inhaltlichen Ebene eine gehobene Sphäre ergibt. Darüber hinaus sind diese Opern<sup>155</sup> historisierend und in einer entweder genau festgelegten, oder in weiter Ferne liegenden Vergangenheit angesiedelt. In seinen Briefen oder musikästhetischen Schriften verwendet Marschner den Begriff ‚romantisch‘ nur selten. Auffällig ist beispielsweise, dass es in den ersten Briefen an Devrient diesbezüglich keine Anmerkung gibt, über das Sujet des *Hans Heiling* schreibt Marschner lediglich:

„Der Stoff ist ebenso neu als ergiebig, und ich muß staunen, mit welcher dichterischen Kraft und Bühnenkenntnis Sie ihn zur Oper benutzt.“<sup>156</sup>

Birch-Pfeiffer gegenüber äußert er sich drei Jahre später zu einer möglichen Libretto Vorlage:

„Etwas höchst romantisches u Neues wäre aus ‚*Die letzten Tage von Pompeji*‘ von Bulwer, übersetzt von *Sporschil, Leipz. b. Otto Wigand*, zu machen. Lesen Sie, wenn Sie noch nicht gelesen, dieses in jeder Hinsicht köstliche Buch. Es ist ungeheuer viel darin, u viel daraus zu machen.“<sup>157</sup>

Wie Waidelich anmerkt, ist es nicht sicher, ob dies eine spontane Idee oder ein länger gehegter Plan war.<sup>158</sup> Der Brief lässt zudem keinen Rückschluss darauf zu, was Marschner an diesem historisierenden Sujet als ‚romantisch‘ empfindet.

<sup>154</sup> Brief an Eduard Devrient vom 24. September 1832. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 806f.

<sup>155</sup> Mit Ausnahme des *Vampyr*s, bei dem der Zusatz ‚groß‘ eingeschränkt ist.

<sup>156</sup> Brief an Eduard Devrient vom 8. Juli 1831. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 777.

<sup>157</sup> Brief Marschners an Charlotte Birch-Pfeiffer, 8. Dezember 1834. Zit. nach: Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 141.

<sup>158</sup> Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 142.

Abgesehen von *Saidar und Zulima*, die nicht mehr existiert, verwendet Marschner die Bezeichnung ‚romantisch‘ erst beim *Vampyr*. Dies ist einerseits auf den sagenartigen Stoff zurück zu führen, andererseits zeichnet er sich, ebenso wie *Der Templer und die Jüdin* und *Hans Heiling*, durch eine grundlegende Ernsthaftigkeit aus, die durch heitere Komponenten aufgelockert wird. Sagen- und Märchensujets, meist inklusive der Konfrontation verschiedener Welten, dominieren die romantischen Werke. Ausnahmen bilden hierbei die im Mittelalter angesiedelten Werke *Der Templer und die Jüdin* sowie der wesentlich später entstandene *Austin*. Von den in diesem Kapitel angesprochenen Opern bis 1829 der Kategorie ‚romantisch‘ sind *Euryanthe* und *Der Templer und die Jüdin* die einzigen, die weder einen märchen- oder sagenhaften Hintergrund haben, noch maßgeblich auf der Konfrontation zweier Welten basieren. Während in *Euryanthe* durch den Emma-Strang das Übersinnliche zumindest noch für die Intrige wichtig ist, so kommt es in *Der Templer und die Jüdin* überhaupt nicht vor.<sup>159</sup> Große romantische Oper in drei Akten ist der Untertitel dieser beiden Opern. Gemeinsam ist ihnen das Mittelaltersujet sowie die Minimierung des Einflusses von Wesen anderer Sphären. Unterschiede liegen in der Verwendung von gesprochenen Dialogen sowie der Kontrastierung von ernsthaften und heiteren Elementen im Werk Marschners. Im Gegensatz zu *Euryanthe* verbindet *Der Templer und die Jüdin* zudem Personen unterschiedlichen Standes in gemeinsamer Aktion. Das Neben- und Miteinander verschiedener gesellschaftlicher Schichten sowie die Mischung von heroischen und volkstümlich-komischen Passagen ist kennzeichnend für die beiden von Wohlbrück und Marschner in kurzem zeitlichen Abstand geschaffenen romantischen Opern *Der Vampyr* und *Der Templer und die Jüdin*. Bei *Hans Heiling* kommen auf der irdischen Seite nur Personen aus dem Volk vor, hier findet die soziale Konfrontation parallel zur sphärischen statt,<sup>160</sup> und verliert neben ihr an Bedeutung. In den beiden komischen Opern die Wohlbrück und Marschner gemeinsam schufen, *Des Falkners Braut* und *Der Bäbu*, ist zwar der individuelle Reichtum und der damit verbundene soziale Stand handlungsentscheidend, explizit aristokratische Figuren kommen jedoch nicht vor.

Zusammenfassend lässt sich folgende These aufstellen: Marschner verwendet den Begriff ‚groß‘ nicht als Hinweis auf ein durchweg in Musik umgesetztes Werk, sondern indiziert damit die Dominanz einer ‚gehobenen‘ Sphäre auf musikalischer und inhaltlich-dramaturgischer Ebene. Eventuell könnte er auch im Zusammenhang mit den in der Vergangenheit angesiedelten Sujets stehen. Die Verbindung verschiedener Stilebenen (‚Oper‘ und ‚Singspiel‘) ist ein konstitutives Merkmal dieser Werke und spielt sowohl in die Bezeichnung ‚groß‘ als auch in den Begriff ‚romantisch‘ mit hinein. Der Zusatz ‚romantisch‘ bezieht sich nicht nur auf einen als ‚romantisch‘ empfundenen Stoff, sondern bedingt zusätzlich eine Kombination von ernsten und heiteren Elementen. In Bezug auf die

---

<sup>159</sup> Vgl. Kapitel 5.10. *Der Templer und die Jüdin* als ‚romantische‘ Oper.

<sup>160</sup> Dies bezieht sich auf die textlich-inhaltliche Konstellation, musikalisch sind die Grenzen bei den Hauptfiguren fließend.

gemeinsam mit Wohlbrück erschaffenen Werke lässt sich dies durch eine Verbindung von Personen unterschiedlichen Standes ergänzen.

### 3. *Ivanhoe*. Ein gesellschaftskritischer Roman als Bestseller

Das vorliegende Kapitel beleuchtet die literarische Vorlage zu *Der Templer und die Jüdin*, Walter Scotts *Ivanhoe*. Mit Schwerpunkt auf den deutschsprachigen Raum wird überblicksartig die Rezeption des schottischen Romanciers verfolgt, sowie der Roman auf für die Oper bedeutsame strukturelle und thematische Momente hin betrachtet. In diesem Zusammenhang steht die Darstellung weiterer Adaptionen *Ivanhoes* und Marschner bekannten Verarbeitungen anderer Scott-Werke.

#### 3.1. Die Rezeption Walter Scotts

Der Jurist Sir Walter Scott (1771-1832) löste mit seinen literarischen Werken in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine wahre Manie aus. Obwohl Schottland seit Mitte des 18. Jahrhunderts mit dem Erscheinen der Gesänge Ossians besondere Aufmerksamkeit genoss und als vermeintlich exotischer Ort die Phantasien anregte,<sup>161</sup> taten die Werke Scotts ein Übriges, um nicht nur die Vorstellungskraft, sondern auch den lokalen Tourismus anzukurbeln. Dies begann spätestens mit *The lady of the lake* (1810), und im selben Jahr, in dem Scott dieses Werk verfasste, wurden in Deutschland einige Philologen auf ihn aufmerksam: Jacob Grimm berichtete in einem Brief an Georg Friedrich Benecke über die Sammlung von Border-Balladen *The Minstrelsy of the Scottish Border* (1802-1803),<sup>162</sup> und bereits ein Jahr später hob das *Morgenblatt für gebildete Stände* in einem Artikel über die lebenden englischen Dichter Scott besonders hervor.<sup>163</sup>

Die Prosa-Werke veröffentlichte der Schotte zunächst anonym, wobei er bereits mit seinem ersten historischen Roman *Waverley* (1814) außerordentlich erfolgreich war. 1817 brachte Ludwig Tieck dieses Buch aus England mit und schlug seinem Berliner Verleger Georg Andreas Reimer vor, es ins Deutsche zu übertragen:

„Interessanter sind einige der neusten Romane, am wichtigsten unter diesen *Waverley* und *Tales of my Landlord*, die ich mitgebracht und mit Freude und einer gewissen Verwunderung über Energie, Kraft d[er] Darstellung und Meisterhaftigkeit d[er] Charaktere gelesen habe; [...] die *Tal. o. my Landl.* sind das Neueste, aber auch d[er] *Waverley* (den ich auch vorziehe), ist schwerlich übersezt, weil er auch erst seit einem Jahre erschienen ist, es auch wohl nicht viele Gelehrte bei uns giebt, die den schottischen Dialekt verstehn und im Deutschen bezwingen könnten. (Hier würde ich mir auch anmaßen, meinem Freunde zu Hülfe zu kommen) Diese Romane, die sich so merkwürdig auszeichnen, sind jezt mit den Gedichten des *W. Scott* die Lieblingsleserei in Engl[a]nd, und laufen gleich durch 8 bis 9 Auflagen,

<sup>161</sup> Vgl. Michael Maurer: „Die Entdeckung Schottlands“, 2007, S. 143-159.

<sup>162</sup> 10. April 1810. Vgl. Luise Sigmann: *Die englische Literatur*, 1918, S. 51.

<sup>163</sup> „Unter den lebenden britischen Dichtern sind die berühmtesten ohne Zweifel Scott, Southey und Campbell. [...] Aber die große Lese-Welt, das britische Publikum im Ganzen genommen, gibt Scott (dem Border-Poet) den Vorzug.“ Anonym: „Etliche Bemerkungen über die jetzt lebenden britischen Dichter“, 1811, S. 587.

übertreffen aber den *Scott* ohngefähr so und verhalten sich zu diesem wie unser *Kleist* zu unserm *Fouqué*.“<sup>164</sup>

Diese Arbeit kam nicht zu Stande und auch der Breslauer Verleger Max konnte nicht überzeugt werden.<sup>165</sup> Dennoch war 1817 das Jahr, in dem erstmals ein Scott-Roman, *Guy Mannering*, in deutscher Sprache erschien. Die Reaktion war zunächst zurückhaltend, die Begeisterung kam erst in den 1820er Jahren in vollem Maße auf: Die Produktion von historischen Romanen stieg sprunghaft an, und um dem Scott-Fieber gerecht zu werden entstanden regelrechte ‚Übersetzungsfabriken‘.<sup>166</sup> Dies parodiert Wilhelm Hauff 1827 in seiner Erzählung *Die Bücher und die Lesewelt*:

„So ist es denn wahr, sprach ich, daß die Werke dieses Britten beynahe so verbreitet sind als die Bibel, daß Alt und Jung und selbst die niedrigsten Stände von ihm bezaubert sind?“

„Gewiß, man kann rechnen, daß allein in Deutschland sechzigtausend Exemplare verbreitet sind und er wird täglich noch berühmter. In Scheerau hat man jetzt eine eigene Uebersetzungsfabrik angelegt, wo täglich fünfzehn Bogen übersetzt und sogleich gedruckt werden.“

„Wie ist das möglich?“

„Es scheint beynahe so unmöglich, als daß Walter Scott diese Reihe von Bänden in so kurzer Zeit sollte geschrieben haben, aber es ist so, denn erst vor kurzer Zeit hat er sich öffentlich als Autor bekannt; die Fabrik habe ich aber selbst gesehen.“<sup>167</sup>

Weiter heißt es:

„Mein Entschluß stand fest; einen historischen Roman à la Walter Scott mußt du schreiben, sagte ich zu mir, denn nach Allem, was man gegenwärtig vom Geschmack des Publikums hört, kann nur diese und keine andere Form Glück machen.“<sup>168</sup>

Diese Manie wurde in Deutschland durch *Ivanhoe* (1819) ausgelöst, der erstmals 1820 übersetzt wurde. 1822 stellt Heinrich Heine in seinen *Briefen aus Berlin* fest, dass die ganze Stadt von Scott und seinen Werken spreche:

„weil sie ‚der Jungfernkranz‘ der Lesewelt sind, weil man sie überall liest, bewundert, bekritelt, herunterreißt und wiederliest. Von der Gräfin bis zum Nähmädchen, vom Grafen bis zum Laufjungen, liest alles die Romane des großen Schotten; besonders unsre gefühlvollen Damen.“<sup>169</sup>

Fünf Jahre später beschreibt Wilhelm Menzel die anhaltende Scott-Manie:

„Unter den Kindern der Zeit ist immer eins, das sie zum Liebling sich auswählt, und diese Lieblinge wechseln wie die Zeit selbst. Die unsere hat ihre ganze Zärtlichkeit jenem Britten zugewendet, den man noch immer gern den großen Unbekannten nennt, um ihn als den Dalai Lama der Dichter zu bezeichnen. Walter Scott ist aber nicht nur in dem Maße der Liebling

<sup>164</sup> Brief von Ludwig Tieck an Georg Andreas Reimer, 8. Dezember 1817. Zit. nach: Ludwig Tieck: *Letters of Ludwig Tieck*, 1937, S. 77f.

<sup>165</sup> Norbert Bachleitner: „Übersetzungsfabriken‘: Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, 1989, S. 13.

<sup>166</sup> Vgl. Frauke Reitemeier: „The Reception of Sir Walter Scott in German Literary Histories 1820-1945“, 2006, S. 96f.

<sup>167</sup> Wilhelm Hauff: „Die Bücher und die Lesewelt“, 11. April 1827, Nr. 87, S. 346.

<sup>168</sup> Wilhelm Hauff: „Die Bücher und die Lesewelt“, 12. April 1827, Nr. 88, S. 351.

<sup>169</sup> Heinrich Heine: „Briefe aus Berlin“, 1973, S. 28.



unserer Zeit, als andere Dichter die Verehrung früherer Zeiten genossen haben, sondern unzweifelhaft in einem weit höheren Maße. Noch nie ist ein Dichter so allgemein bey allen Nationen der gebildeten Welt, ich will nicht sagen beliebt, nur überhaupt bekannt geworden, als Walter Scott. Der ersten Bekanntschaft mit ihm ist aber wirklich überall eine grenzenlose Werthschätzung und Vorliebe gefolgt. Nur einzelne Männer haben diesem Strome der Begeisterung sich widersezt, die große Masse des Publikums ist überall davon fortgerissen worden, und mit Erstaunen sehen wir zum ersten Mal alle noch so verschiedene Völker in ein und demselben Geschmack übereinstimmen.“<sup>170</sup>

Ähnlich anziehend wie die Romanhandlung selbst waren für einen Teil des Publikums die ausführlichen Beschreibungen der Kleidungsstücke und Accessoires. Es fanden Kostümfeste zu Scott-Werken statt, wobei jene von 1822 (Berlin und Wien), 1827 (München), 1829 (Potsdam) und 1835 (München) besondere Aufmerksamkeit erlangten.<sup>171</sup>

Die positiven Reaktionen auf den Autor kamen nicht nur aus der breiten Masse der Leser, sondern wurden von herausragenden Schriftstellern und Kritikern geteilt. Die Werke des Schotten vereinten Leser mit unterschiedlichsten Hintergründen und Ansprüchen, unter ihnen z.B. Goethe, Jean Paul, Tieck, E.T.A. Hoffmann, Achim v. Arnim, Wilhelm v. Humboldt, Friedrich Karl v. Savigny, der Fürst von Metternich, Börne, Heine Hauff, Karl Lachmann, Leopold v. Ranke und die Brüder Grimm.<sup>172</sup> Rainer Schüren und Hartmut Steinecke stellen fest, dass Scott von seinen Zeitgenossen überwiegend als der Autor gesehen wurde, der Kurzweil, künstlerische Qualität, aber auch bildende Elemente miteinander zu verbinden wusste.<sup>173</sup> Exemplarisch hierfür steht eine Aussage E. T. A. Hoffmanns:

„Gestern Abend war Koreff bei mir und hatte die Güte, mir auf mein Bitten noch ganz spät den *Astrolog* zu schicken, den ich nächstens lesen werde, da ich ihn diesen Augenblick – verschlinge. Ein ganz treffliches – treffliches Buch, in der größten Einfachheit reges, lebendiges Leben und kräftige Wahrheit!“<sup>174</sup>

Distanzierter, aber auch differenzierter bemerkt Wilhelm von Humboldt in einem Brief an Charlotte Diede:

„Ich empfehle Ihnen vor allen den Astrologen, den Kerker von Edinburg und Ivanhoe. Es ist eine schöne Lebendigkeit und eine sehr richtige Zeichnung und Durchführung der Charaktere in diesen Romanen, und sie haben noch das Anziehende, daß sich mehrere derselben genau an wirklich geschichtliche Ereignisse anschließen, und eine in große Details eingehende Schilderung von Sitten und Gebräuchen verschiedener Zeitalter enthalten.“<sup>175</sup>

In Humboldts Urteil klingt an, was Andere zu explizit negativen Bemerkungen veranlasste. Wie Schüren und Steinecke aufgezeigt haben, wird vorwiegend eine ungenaue historische Darstellung in den (Mittelalter-)Romanen angeprangert, aber auch die verflachende, nicht-

<sup>170</sup> W.[olfgang] M.[enzel]: „Walter Scott und sein Jahrhundert“, 1827, Nr. 1 (2. Januar 1827), S. 1.

<sup>171</sup> Rainer Schüren: *Die Romane Walter Scotts in Deutschland*, 1969, S. 20.

<sup>172</sup> Rainer Schüren: *Die Romane Walter Scotts in Deutschland*, 1969, S. 16.

<sup>173</sup> Rainer Schüren: *Die Romane Walter Scotts in Deutschland*, 1969, S. 10-22 sowie Hartmut Steinecke: „Der ‚reichste gewandteste, berühmteste Erzähler seines Jahrhunderts‘. Walter Scott und der Roman in Deutschland“, 1998, S. 79.

<sup>174</sup> Billet an Hitzig, Herbst 1820. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: „Hoffmanns Briefwechsel“, 1912, S. 417f.

<sup>175</sup> Brief vom 8. November 1825. Wilhelm von Humboldt: *Briefe an eine Freundin*, 1847, S. 209.

psychologisierende Figurendarstellung. Immermanns Vorrede zu seiner *Ivanhoe*-Übersetzung kann als Zusammenfassung der geläufigsten Kritikpunkte gelten:

„Freilich zeigen sich in unserm Romane auch alle Schattenseiten der Walter Scottschen Dichtung. Die Unschuld und Frische der Darstellung wird sehr häufig gestört durch ein gewisses Herabsehn des Dichters aus seinem neunzehnten Jahrhundert, auf die Zeit, welche er schildert, und ausdrücklich als uncultivirt darstellt, durch müßige historische Expositionen, und übel angebrachte Gelehrsamkeit, die Harmonie leidet unter allzu ängstlicher Beschreibung des Einzelnen, durch Dehnung der Episoden (so ist z. B. das Gericht der Tempelherrn in Bezug auf das Ganze offenbar viel zu weitschichtig gehalten, auch nimmt das Judenpaar zu viel Raum ein) und durch leere Wiederholungen.

Beziehen wir diesen Flecken auf die Quelle, aus welcher sie stammen, so müssen wir sagen: Walter Scott ist zwar ein höchst ausgestattetes Talent, jedoch nicht Dichter im reinsten und vollsten Sinne. Er ist halb Historiker, halb Poet, diese Spaltung wirkt erkältend auf sein bildendes Vermögen. Seine Phantasie umfaßt und beschaut viele Gegenstände, sie bildet auch im Großen und Ganzen richtig, es fehlt ihr aber die Kraft, das Einzelne organisch zu vollenden, sie umschwebt ihr Object, statt es beseelend zu durchdringen, sie stellt lieber die Sache, als die Person dar, und ist überhaupt mehr malerisch als dichterisch zu nennen. Daher das Gefühl einer gewissen todten Vergangenheit, eine Trennung der dichterischen Betrachtung vom Betrachteten, eine entschiedne Unfähigkeit, feinere und verwickeltere Seelenzustände, tieferliegende Conflicte darzustellen. Daher endlich der gemischte Charakter seiner Productionen. Als Epen kündigen sie sich an, sind es aber nicht. Der Historiker stört den Poeten, und doch kann wieder die historische Wahrheit vor der Poesie nicht zum vollen Durchbruch kommen.“<sup>176</sup>

Sowohl die positiven als auch die negativen Anmerkungen sind vor dem Hintergrund des relativ geringen Ansehens zu bewerten, das der Roman zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte. Steinecke ist der Auffassung, dass ein Wandel der Einstellung gegenüber dieser Gattung maßgeblich aufgrund von Scotts Popularität eintrat.<sup>177</sup> Der Grund hierfür lag in der außerordentlichen Beliebtheit der historischen Romane, die wiederum mit auf einem neuen Geschichtsbild fußte. 1839 bemerkte Karl Gutzkow rückblickend:

„Nachdem nämlich die letzten Stanzen des großen Heldengedichtes Napoleon in den Trauerweiden von St. Helena verklungen waren, und sich die Weltgeschichte so dicht vor Jedermanns Augen entwickelt hatte, daß man das Schnurren der Räder und das elektrische Spinnen des Weltgeistes selbst mitsah und vernahm; da hatte sich die ganze europäische Phantasie in den Spinnweben historischer Combinationen verfangen [...]“<sup>178</sup>

<sup>176</sup> Karl Immermann: „Vorwort“, 1826, S. VII f.

<sup>177</sup> „Viele Schriftsteller, Kritiker und Ästhetiker sahen in ihm eine künstlerisch und moralisch bedenkliche Gattung. Weder der große Erfolg von Goethes *Wilhelm Meister* noch die Hochschätzung durch die Frühromantiker hatten vermocht, dem Roman allgemeine Anerkennung als poetische Form zu sichern. Erst im Laufe der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts zeichnet sich ein Umschwung im Romanverständnis der Zeit ab. Will man einen an sich komplexen Vorgang auf Personen und Fakten reduzieren, so kann man den Beginn dieses Prozesses in der Rezeption der Romane Walter Scotts in Deutschland sehen.“ Hartmut Steinecke (Hrsg.): *Romanpoetik in Deutschland*, 1984, S. 11.

<sup>178</sup> Karl Gutzkow: *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur*, 1839, S. 340.

Spürbar geworden durch die Französische Revolution und die Napoleonischen Kriege, waren in ganz Europa stattfindende historische Ereignisse nun für jeden erlebbar. Dies bildete ein erhöhtes Maß an geschichtlichem Interesse aus, das sich in der Restaurationszeit nicht mehr nur auf einzelne Individuen und ihre Taten bezog, sondern auch auf die Rolle des Volkes.<sup>179</sup> Ein derart gewandeltes Verständnis von historischen Begebenheiten und Heroentum musste sich auf die literarische Darstellung von ‚Helden‘ auswirken. Willibald Alexis definiert ihn und seine Funktion im Roman folgendermaßen:

„Ein Held ist ein Mann, der durch Kraft und Freyheit des Willens entweder im Widerstande gegen eine von innen oder außen andrängende Gewalt, oder durch auf irgend eine Art wirkungsreiche eigne Thaten sich vor Andern auszeichnet. Solch ein Held – worunter der Sieger in Schlachten, wie der noch größere gegen moralische Kräfte verstanden wird – ist der Gegenstand der Tragödie. Wenn wir Schwächlinge, oder aber Männer, welche, statt durch Handlungen, im Dulden sich auszeichnen, als Hauptpersonen in einigen ausgezeichneten Tragödien erblicken, so sind dieß Ausnahmen. – Wirkliche Helden gehören desgleichen für das Epos. – Im Romane aber mußten – nach unserer oben gegebenen Ableitung – aus den heroischen Helden tüchtige Männer, wie wir sie jetzt im Leben erblicken, werden. Der Name wurde beybehalten, konnte aber im Romane nichts weiter als die Hauptperson bedeuten, für welche wir uns interessiren.“<sup>180</sup>

Bei Scott ist dieser Held meist eine Nebenperson der Geschichte, die nicht historisch belegt sein muss. Das gibt dem Autor die Freiheit, dessen Leben im Rahmen des historischen Kontexts frei auszugestalten. So können das Romanhafte und die geschichtliche Darstellung miteinander verbunden werden.<sup>181</sup> Die Hauptpersonen der Scottschen Werke sind durchschnittliche Menschen, die sich durch mittlere praktische Fähigkeiten und eine gewisse moralische Festigkeit auszeichnen, nicht aber durch Leidenschaft und Hingabe. Es sind keine Helden in dem Sinne, dass sie alle guten Eigenschaften im Übermaß besitzen, sondern indem sie einen durchschnittlichen Vertreter einer Zeit oder eines Landes widerspiegeln. Sie verursachen keine Konflikte, sondern tragen zu ihrer Lösung bei, wobei die Läuterung der Verurteilung der Gegner vorzuziehen ist.<sup>182</sup>

### 3.2. Der Roman *Ivanhoe*

*Ivanhoe* gehört seit seinem Erscheinen am 18. Dezember 1819<sup>183</sup> zu den meistgelesenen Werken des schottischen Schriftstellers – wobei als Autor zunächst der fiktive Laurence Templeton genannt wurde. Mit diesem Roman betrat Scott sowohl in der zeitlichen, als auch

<sup>179</sup> Vgl. Hartmut Steinecke: „‘Wilhelm Meister’ oder ‚Waverley‘? Zur Bedeutung Scotts für das deutsche Romanverständnis der frühen Restaurationszeit“, 1975, S. 346ff. sowie Georg Lukács: *Der historische Roman*, 1955, S. 15ff.

<sup>180</sup> Willibald Alexis: „The romances of Walter Scott“, 1823, S. 30.

<sup>181</sup> Vgl. Hartmut Steinecke: „‘Wilhelm Meister’ oder ‚Waverley‘? Zur Bedeutung Scotts für das deutsche Romanverständnis der frühen Restaurationszeit“, 1975, S. 353.

<sup>182</sup> Winfried Engler: „Geschichtsroman oder historischer Roman: Überlegungen zur Scottrezeption während der Restauration“, 1997, S. 159 sowie Georg Lukács: *Der historische Roman*, 1955, S. 26, S. 30.

<sup>183</sup> In der Erstausgabe steht 1820 als Erscheinungsdatum, der Roman wurde aber bereits im Dezember 1819 veröffentlicht.

in der lokalen Verortung neues Terrain: anstelle der näheren schottischen Vergangenheit wird England im Hochmittelalter ausgelotet.

### 3.2.1. Kritik an der Grundanlage

Die zeitliche und örtliche Lokalisierung *Ivanhoes* war Anlass für Kontroversen und heftige Kritik, da die historische Authentizität nicht mehr gewährleistet schien und eine zunehmende Vermischung von Fiktion und Realität wahrgenommen wurde. Die wenig enthusiastischen Äußerungen eines anonymen Kritikers des *Literarischen Wochenblatts* stehen beispielhaft hierfür:

„Die beiden neuesten Romane desselben Schriftstellers spielen in *England*. Auswanderungen sind gefährlich, äußerten die Kritiker schon bei Erscheinung des Romans *Ivanhoe*, der bekanntlich eine englische Rittergeschichte aus den Zeiten des Kreuzzuges Königs Richard Löwenherz ist. Von dessen Inhalt ist in diesen und andern deutschen Zeitblättern schon die Rede gewesen. Natürlich mußte hier den Sitten- und Charakter-Schilderungen ein großer Theil der Wahrheit und Bestimmtheit abgehen, welche die nahe Vergangenheit, oder gar die lebendige Gegenwart der Scene und des Personals in den schottischen Novellen möglich machte. Diese ließen sich durch ein noch so sorgfältiges Studium alter Schriften und Denkmäler, das man in *Ivanhoe* erkennt, nicht ersetzen. Die schöne, großartige Natur der schottischen Hochländer gibt man auch ungern für England's Ebenen auf, und die Fülle origineller Charaktere, die sich in den schottischen Novellen findet, wird durch die drei neuen und sicher-gezeichneten Personen dieses Roman's, *Bruder Tuck* in seiner Zelle, *den Juden* und seine schöne Tochter *Rebecca*, nicht ganz ersetzt. Alles Andere schwimmt und läßt keinen deutlichen Eindruck zurück.“<sup>184</sup>

Scott scheint mit solchen Vorwürfen gerechnet zu haben, denn in seinem *Dedicatory Epistle* an den fiktiven Rev. Dr Dryasdust läßt er verlauten:

„Still the severer antiquary may think that, by thus intermingling fiction with truth, I am polluting the well of history with modern inventions, and impressing upon the rising generation false ideas of the age which I describe. I cannot but in some sense admit the force of this reasoning, which I yet hope to traverse by the following considerations.

It is true, that I neither can, nor do pretend, to the observation of complete accuracy, even in matters of outward costume, much less in the more important points of language and manners. But the same motive which prevents my writing the dialogue of the piece in Anglo-Saxon or in Norman-French, and which prohibits my sending forth to the public this essay printed with the types of Caxton or Wynken de Worde, prevents my attempting to confine myself within the limits of the period in which my story is laid. It is necessary, for exciting interest of any kind, that the subject assumed should be, as it were, translated into the manners as well as the language of the age we live in.“<sup>185</sup>

Wie Bachleitner aufzeigt, stellen die zeitgenössischen Kritiker im *Ivanhoe* nicht nur ein Anpassen der Sprache und Charaktere an modernere Gepflogenheiten fest, sondern insgesamt konventionellere romantisch-romaneske Züge als in den in Schottland

<sup>184</sup> Anon.: „Die neuesten Romane von dem Verfasser von *Waverley*“, 1820, S. 225f.

<sup>185</sup> [Walter Scott]: „Dedicatory Epistle to The Rev. Dr Dryasdust, F. A. S.“, 1820, S. xvif.

angesiedelten Romanen.<sup>186</sup> Als Grund für den Wechsel von Ort und Zeit gibt Scott im Vorwort zu der 1830 im *Magnum Opus* erschienenen überarbeiteten Auflage an, dass er sein Publikum nicht habe langweilen wollen.<sup>187</sup>

### 3.2.2. Das Sujet

Der Roman *Ivanhoe* ist in den letzten Jahren des 12. Jahrhunderts<sup>188</sup> angesiedelt, Schauplätze sind Festungsburgen und Turnierplätze sowie einfache Behausungen und Waldgegenden in den Grafschaften Yorkshire und Nottinghamshire. Die handelnden Personen lassen sich einerseits nach Standes-, andererseits nach Volkszugehörigkeit unterscheiden:

	Normannen		Sachsen	
<b>Adel / Ritter</b>	Richard I.,	König von England,	Aethel-	Letzter männlicher
	Coeur-de-	Ritter, zunächst	stane of	Nachfahre der royalen Linie
	Lion	inkognito	Conings-	
	Prinz John	Bruder König Richards	burgh	
	Waldemar	Gefolgsmann von	Rowena	Edelfräulein mit royaalem Blut, in Liebe zu Ivanhoe
	Fitzurse	Prinz John	Cedric	patriotischer Sachse, Ivanhoes Vater
	Reginald	Lokaler Freiherr,	Wilfred of	Ritter, Gefolgsmann von
<b>Klerus</b>	Front-de-	Gefolgsmann von	Ivanhoe	Richard Coeur-de-Lion, in
	Boeuf	Prinz John		Liebe zu Rowena
	Maurice de	Gefolgsmann von	Ulrica	Edeldame in normannischer
	Bracy	Prinz John		Gefangenschaft, dem Wahnsinn verfallen
	Philip de	Lokaler Freiherr		
	Malvoisin			
	Lucas de	Großmeister des	Friar	Eremit, Geistlicher von
	Beau-	Templerordens	Tuck	Copmanhurst
	manoir			
	Brian de	Einflussreicher Ritter		
	Bois-	des Templerordens		
	Guilbert			

<sup>186</sup> Norbert Bachleitner (Hrsg.): *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und in Österreich im 19. Jahrhundert*, 1990, S. 114.

<sup>187</sup> „[...] the present author felt, that, in confining himself to subjects purely Scottish, he was not only like to weary out the indulgence of his readers, but also greatly to limit his own power of affording them pleasure.“ Und „[...] a fresh topic [...] is the untasted spring of the desert; [...]. But when men and horses, cattle, camels, and dromedaries, have poached the spring into mud, it becomes loathsome to those who at first drank of it with rapture; and he who had the merit of discovering it, if he would preserve his reputation with the tribe, must display his talent by a fresh discovery of untasted fountains.“ Walter Scott: *Introduction to ‚Ivanhoe‘. The Magnum Opus*, 1998, S. 11.

<sup>188</sup> Die Rückkehr Richards I. aus der Gefangenschaft fand 1194 statt.

	Albert de Malvoisin	Präzeptor von Templestowe	
	Conrade Mountfitchet	Ritter des Templerordens	
	Prior Aymer	Prior von Jorvaulx	
<b>Knechte</b>			Wamba Narr in den Diensten Cedrics
			Gurth Schweinehirt in den Diensten Cedrics
<b>Rand-gruppen</b>	Isaac of York	Jüdischer Kaufmann und Geldverleiher	
	Rebecca	Tochter Isaacs, bewandert in den Heilkünsten	
	Locksley	Robin Hood, Freisasse, Anführer der Geächteten	
	Geächtete	Kämpfen gegen die normannischen Tyrannen	
	Sarazenen	Sklaven der Normannen	

Historischer Hintergrund und zugleich Grundkonflikt sind die Rückkehr Richard I., genannt Coeur-de-Lion, aus der österreichischen Gefangenschaft, sowie die Rückeroberung seines Reiches aus den Händen seines Bruders John. Rivalitäten zwischen Normannen und Sachsen sowie die Eindämmung des klerikalen Einflusses spielen hierbei eine bedeutsame Rolle. Weitere Handlungssequenzen und Geschehensabläufe sind die Zusammenführung des Liebespaares Rowena und Ivanhoe gegen den Widerstand seines Vaters Cedric, sowie die Entführung und Verurteilung der schönen Jüdin Rebecca, deren Errettung vor dem Scheiterhaufen die abschließende Klimax des Werks bildet. Der Roman lässt sich in drei Abschnitte untergliedern: ‚Das Turnier bei Ashby‘, ‚die Erstürmung von Torquilstone‘ sowie ‚die Verurteilung Rebeccas und das Gottesgericht‘.

Das Turnier bei Ashby:

Der Sohn des Sachsen Cedric, Ivanhoe, der in den Kreuzzügen an der Seite des normannischen Königs Richard I. kämpfte, kehrt unerkannt in seine Heimat zurück. Als Pilger verkleidet findet er Einlass in die Hallen seines Vaters, der ihn einerseits wegen seiner Gefolgschaft zu Richard, andererseits aufgrund seiner Liebe zu Rowena verstieß. Hier begegnet Ivanhoe dem Juden Isaac, dem er hilft, einem Übergriff des Templers Brian de Bois-Guilbert zu entkommen. Als Dank dafür stattet Isaac Ivanhoe mit einer Rüstung für das Turnier bei Ashby-de-la-Zouche aus. Hierin tritt Ivanhoe inkognito auf, und ihm gelingt es, mit Hilfe eines ebenfalls unerkannten Schwarzen Ritters, die Besten der Normannen zu besiegen. Zum Dank überreicht ihm die von ihm auserkorene Schönheitskönigin Rowena den Preis, was Wilfred of Ivanhoe dazu zwingt sich zu erkennen zu geben. Das löst in Prinz John und seinen Gefolgsleuten Bestürzung aus, da Richards Rückkehr nun ebenfalls zu befürchten steht. Ivanhoe ist von den Turnierkämpfen verwundet, doch Cedric kann sich

noch nicht dazu überwinden seinen Sohn anzuerkennen und ihn bei sich aufzunehmen. So überredet die Jüdin Rebecca ihren Vater Isaac, den Verletzten mit nach Hause zu nehmen.

Die Erstürmung von Torquilstone:

Maurice de Bracy ist bezaubert von Rowenas Anmut und beschließt, sie und ihre Begleitung auf dem Heimweg vom Turnier zu entführen. Hierin wird er von Brian de Bois-Guilbert und Reginald Front-de-Boeuf unterstützt. Im Gefolge von Cedric, Aethelstane und Rowena reisen auch Isaac, Rebecca und der unerkannte Ivanhoe. Die Gefangenen werden nach Torquilstone gebracht, wo de Bracy versucht, Rowenas Gunst zu Gewinnen, Front-de-Boeuf von Isaac Geld erpressen möchte und Bois-Guilbert Rebecca anträgt, seine Mätresse zu werden.

Außerhalb der Burg haben sich Locksley und seine Mannen versammelt. Bei ihnen sind Friar Tuck und der Schwarze Ritter, der bei dem Eremiten Unterkunft gesucht hatte. Als er von dem Schicksal der Sachsen hört, ist er sofort bereit, zu ihrer Befreiung beizutragen. Front-de-Boeuf wird im Kampf getötet und de Bracy von dem Schwarzen Ritter besiegt. Brian de Bois-Guilbert kann mit Rebecca entfliehen, während Cedric, Rowena und Isaac befreit werden. Aethelstane unterliegt im Kampf und Ivanhoe wird von dem Schwarzen Ritter aus der brennenden Burg gerettet.

Die Verurteilung Rebeccas und das Gottesgericht:

Nach dem Kampf kommen Locksley und die Geächteten sowie der Schwarze Ritter im Wald zusammen. Inzwischen haben John und seine Gefolgsleute Nachricht von der Rückkehr Richards erhalten, was sie in Aufruhr versetzt. Ein Mordanschlag auf Coeur-de-Lion wird angezettelt, er ist jedoch nicht erfolgreich.

Bois-Guilbert flieht mit Rebecca in das Ordenshaus Templestowe. Hier ist zur Zeit der Großmeister Lucas de Beaumanoir anwesend, der durch eine Bittschrift Isaacs von der Gegenwart Rebeccas erfährt. Dies möchte er nutzen, um ein Exempel gegen die Liederlichkeit in seinem Orden zu statuieren. Der Präzeptor Albert de Malvoisin versucht seinen Freund Brian de Bois-Guilbert von der schönen Jüdin abzubringen, doch die ungesetzliche Zuneigung des Templers überwiegt. Beaumanoir sieht dies als Beweis dafür, dass Rebecca, die der Heilkünste fähig ist, ihn behext habe. In einem einseitigen Verfahren wird Rebecca als Hexe angeklagt und zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Ihr gelingt es, den Großmeister dazu zu bewegen, ihr ein Gottesurteil zuzuerkennen. Bois-Guilbert hatte ihr diesen Hinweis gegeben und möchte selbst für sie eintreten,<sup>189</sup> doch Beaumanoir bestimmt, dass er für den Orden zu kämpfen habe. Rebecca lässt Isaac eine Nachricht zukommen, mit der Bitte ihr Hilfe zu schicken. Bois-Guilbert bietet Rebecca an vor

---

<sup>189</sup> Wolfgang Schild weist darauf hin, dass das hebräische Recht zwar Gottesurteile kannte, jedoch nicht in Form des Zweikampfs, weshalb Rebecca explizit von Bois-Guilbert auf diese Möglichkeit hingewiesen werden muss. Wolfgang Schild: „Gott erbarm sich deiner Not“. Zum Gottesurteil in Marschners ‚Der Templer und die Jüdin‘, 2005, S. 61.

dem Gottesgericht gemeinsam zu fliehen, wenn sie im Gegenzug bereit ist ihn zu Lieben. Sie weigert sich.

Während der Trauerfeierlichkeiten für Aethelstane kommen Cedric, der die Identität des Schwarzen Ritters bisher nicht kannte, und Richard I. zusammen. Als König bittet er darum, einer Hochzeit zwischen Ivanhoe und Rowena zuzustimmen. Zunächst weigert sich der Sachse, doch als Aethelstane lediglich verwundet aus seinem Sarg wieder aufsteht und auf jegliche Ansprüche sowohl auf den Thron als auch auf Rowena verzichtet, gibt Cedric schließlich nach.

Aufgrund einer Nachricht von Isaac beeilt sich Ivanhoe, Rebecca zu Hilfe zu eilen. Im letzten Moment erreicht er das Turnierfeld und kann gegen Bois-Guilbert antreten. Dieser stürzt tot aus dem Sattel, ohne verletzt zu sein. Der Großmeister erkennt das als Gottes Urteil und Willen an. Auch König Richard I. erreicht den Ort des Geschehens und zieht die selbstherrlichen Templer zur Rechenschaft. Rebecca und ihr Vater beschließen, nach Spanien auszuwandern, Ivanhoe und Rowena können ihre Hochzeit vollziehen.

### 3.3. Die Themenvielfalt des Romans

Betrachtet man die Wirkung der Scottschen Romane auf die mannigfachen Publikumsschichten, so liegt der Begriff der Unterhaltungsliteratur nahe. Der ‚Author of Waverley‘ selbst behauptet in einem fiktiven Gespräch nichts anderes beabsichtigt zu haben:

„I care not who knows it – I write for the public amusement; and though I never will aim at popularity by what I think unworthy means, I will not, on the other hand, be pertinacious in the defence of my own errors against the voice of the public.“<sup>190</sup>

Dessen ungeachtet wurde der Bildungsgehalt der Romane von den Zeitgenossen als so hochstehend betrachtet, dass auch Professoren ihren Studenten die Scott-Lektüre empfahlen. Der Schotte war vor allem aber Mode, die Romane entsprachen den Bedürfnissen der Zeit. Der Grund hierfür wurde in verschiedenen Studien untersucht<sup>191</sup> und braucht an dieser Stelle nicht eingehender betrachtet werden. Dennoch ist es unerlässlich auf die Themenvielfalt einzugehen. *Ivanhoe* kann neben den bereits erwähnten Faktoren, also dem lebendig dargestellten historischen Stoff, der Mischung aus Liebesgeschichte und Abenteuererzählung, sowie der greifbar-menschlichen Gestaltung des Titelhelden, zahlreiche weitere Aspekte geltend machen, die einzeln oder in Kombination bei Lesern unterschiedlichster Herkunft das Interesse geschürt haben dürften. Diese Punkte sollen in der Folge kurz vorgestellt werden, auch wenn nicht alle von ihnen für das deutsche Publikum oder die Umarbeitung des Romans in ein Libretto gleichermaßen relevant waren.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> [Walter Scott]: „Introductory Epistle. Captain Clutterbuck, to The Rev. Dr Dryasdust“, 2004, S. 6f.

<sup>191</sup> Vgl. Literaturverzeichnis Kapitel 3.

<sup>192</sup> Die Reihenfolge der Darstellung entspricht keiner Gewichtung, vielmehr sollen ähnliche Themenbereiche zusammenhängend betrachtet werden.



### 3.3.1. Das Mittelaltersujet

Hervorstechend ist zunächst das Mittelaltersujet, das sowohl die Mittelaltersehnsucht des frühen 19. Jahrhunderts bedient, als auch verschiedene historische Aspekte, allen voran das Rittertum, aufgreift, und über den Erzähler und die Dialoge zur Diskussion stellt. Über eindringliche pittoreske Illustrationen der Personen, ihrer Tätigkeiten und ihrer Umgebung zeichnet Scott ein sehr klares Bild der von ihm dargestellten Gesellschaft. Er konzentriert sich hierbei nicht nur auf eine kleine Gruppe, sondern differenziert zwischen verschiedenen Ständen und Volkszugehörigkeiten. Er zeigt zwei unterschiedliche Kulturen, Sachsen und Normannen, die über eine kriegerische Auseinandersetzung zusammengebracht wurden. Das Verhalten der siegreichen Normannen dominiert das Alltagsleben, dennoch ist eine Angleichung auch circa 100 Jahre nach der Eroberung Englands durch William the Conqueror noch nicht vollzogen. Es treffen verschiedene Traditionen aufeinander, was dem Autor die Möglichkeit gibt, diese über sein handelndes Personal oder den Erzähler zu kommentieren. Obwohl Scott immer wieder kritische Sichtweisen einfließen lässt, ist festzustellen, dass die lebendige bildliche Schilderung dominiert und beim Leser ein insgesamt farbig-positives Bild der Epoche erzeugt. *Ivanhoe* ist eine Darstellung des 12. Jahrhunderts aus der Sicht des 19. Jahrhunderts, wie Graham Tulloch feststellt:

„The picture of twelfth-century England in *Ivanhoe* is accurate in many respects and inaccurate in others. But it is a remarkably vivid narrative, that draws upon the whole range of imaginative and historical sources open to an author in the early nineteenth century.“<sup>193</sup>

Eine der eindringlichsten Passagen des Romans ist der während der Belagerung Torquilstones stattfindende Dialog über das Rittertum zwischen Rebecca und Ivanhoe, in dem Ivanhoe eine idealisierende Idee desselben vertritt, während Rebecca die Realität in ihrer Umgebung aufzeigt:

„Alas!’ said Rebecca, leaving her station at the window, and approaching the couch of the wounded knight, ‚this impatient yearning after action – this struggling with and repining at your present weakness, will not fail to injure your returning health – How couldst thou hope to inflict wounds on others, ere that be healed which thou thyself hast received?’

‚Rebecca,’ he replied, ‚thou knowest not how impossible it is for one trained to actions of chivalry, to remain passive as a priest, or a woman, when they are acting deeds of honour around him. The love of battle is the food upon which we live – the dust of the mellow is the breath of our nostrils! – we live not – we wish to live no longer than while we are victorious and renowned – Such, maiden, are the laws of chivalry to which we are sworn, and to which we offer all that we hold dear.’

‚Alas!’ said the fair Jewess, ‚and what is it, valiant knight, save an offering of sacrifice to a demon of vain-glory, and a passing through the fire to Moloch? – what remains to you as the prize of all the blood you have spilled, of all the travail and pain you have endured, of all the tears which your deeds have caused, when death hath broken the strong man’s spear, and

---

<sup>193</sup> Graham Tulloch: „Historical Note“, 1998, S. 500.

overtaken the speed of his war-horse?’

‚What remains?’ echoed Ivanhoe; ‚Glory, maiden, glory! which gilds our sepulchre and embalms our name.’

‚Glory?’ continued Rebecca; ‚alas, is the rusted mail which hangs as a hatchment over the champion's dim and mouldering tomb – is the defaced sculpture of the inscription which the ignorant monk can hardly read to the inquiring pilgrim – are these sufficient rewards for the sacrifice of every kindly affection, for a life spent miserably that ye make others miserable? Or is there such virtue in the rude rhymes of a wandering bard, that domestic love, kindly affection, peace and happiness, are so wildly bartered, to become the hero of these ballads which vagabond minstrels sing to drunken churls over their evening ale?’

‚By the soul of Hereward!’ replied the knight impatiently, ‚thou speakest, maiden, of thou knowest not what. Thou wouldst quench the pure light of chivalry, which alone distinguishes the noble from the base, the gentle knight from the churl and the savage; which rates our life far, far beneath the pitch of our honour; raises us victorious over pain, toil, and suffering, and teaches us to fear no evil but disgrace. Thou art no Christian, Rebecca; and to thee are unknown those high feelings which swell the bosom of a noble maiden when her lover hath done some deed of emprise which sanctions his flame. Chivalry! – why, maiden, it is the nurse of pure and high affection – the stay of the oppressed, the redresser of grievances, the curb of the power of the tyrant – nobility were but an empty name without her, and liberty finds the best protector in her lance and sword.’<sup>194</sup>

Im Supplement der *Encyclopædia Britannica* erschien 1818 ein von Scott verfasster Essay über das Rittertum. Dieses, sowie der Roman *Ivanhoe*, sind Gegenstand der Untersuchungen von Sabine Pritzkeleit in ihrer Studie über das Bild des Rittertums im bürgerlichen 19. Jahrhundert. Ihr Fazit ist, dass Scott das theoretische Konzept des Rittertums bewunderte, von diesem aber zurückschreckte, sobald es der Barbarei Platz machte. Scott folgte der Auffassung der Historiographen und der Literaturhistoriker des 18. Jahrhunderts über ein ‚finsternes Mittelalter‘, ein Mittelalter, das seiner Ansicht nach ohne das Rittertum noch lebensunfreundlicher gewesen wäre. Er bedauerte jedoch, dass die Zeit noch nicht reif gewesen war für einen so ehrgeizigen Verhaltenskodex wie das Rittertum. Ein Kodex, der nicht dem Geist der Epoche entstammte, sondern einem zivilisatorischen Idealismus.<sup>195</sup> Scott vergleicht in den *Essays on Chivalry*, wie auch in dem Dialog zwischen Ivanhoe und Rebecca, Theorie und Praxis miteinander und stellt fest, dass sich die Ideale nicht gegen Eigeninteressen behaupten konnten:

„Founded on principles so pure, the order of Chivalry could not, in the abstract at least, but occasion a pleasing, though a romantic development of the energies of human nature. But as, in actual practice, every institution becomes deteriorated and degraded, we have too much occasion to remark, that the devotion of the knights often degenerated into superstition, - their love into licentiousness, - their spirit of loyalty or of freedom into tyranny and turmoil, – their

---

<sup>194</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 248ff. (Bd. 2 Kap. 15 / Kap. 29).

<sup>195</sup> Sabine Pritzkeleit: *Die Wiederentdeckung des Ritters durch den Bürger*, 1991, S. 146f, S. 151f, S. 182f.

generosity and gallantry into hare-brained madness and absurdity.“<sup>196</sup>

Die Essenz des Rittertums hat sich für Scott jedoch bis in das 19. Jahrhundert erhalten:<sup>197</sup>

„At the same time, the habits derived from the days of Chivalry still retain a striking effect on our manners, and have fully established a graceful as well as useful punctilio, which tends on the whole to the improvement of society. Every man enters the world under the impression, that neither his strength, his wealth, his station, nor his wit, will excuse him from answering, at the risk of his life, any unbecoming encroachment on the civility due to the weakest, the poorest, the least important, or the most modest member of the society in which he mingles. All, too, in the rank and station of gentlemen, are forcibly called upon to remember, that they must resent the imputation of a voluntary falsehood as the most gross injury; and that the rights of the weaker sex demand protection from every one who would hold a good character in society. In short, from the wild and overstrained courtesies of Chivalry has been derived our present system of manners. It is not certainly faultless, and it is guarded by penalties which we must often regret as disproportionably severe. Yet it has a grace and dignity unknown to classic times, when women were slaves, and men coarse and vulgar, or overbearing and brutal, as suited their own humour, without respect to that of the rest of their society.“<sup>198</sup>

Dieses Erbe beurteilt er als positiv für die Gegenwart:

„We can now only look back on it as a beautiful and fantastic piece of frostwork, which has dissolved in the beams of the sun! But though we seek in vain for the pillars, the vaults, the cornices, and the fretted ornaments of the transitory fabric, we cannot but be sensible that its dissolution has left on the soil valuable tokens of its former existence.“<sup>199</sup>

Walter Scott hat mit seinem *Ivanhoe* das zeitgenössische Mittelalterbild nachhaltig geprägt. Der Roman gibt die reelle Vergangenheit jedoch nur teilweise wieder, weitergehend stellt er eine Idee der Geschichte dar, in der die niederen sozialen Schichten ebenso wichtig sind wie die höheren.<sup>200</sup> Aus diesem Grunde wurde dem Autor von einigen Zeitgenossen vorgeworfen, seinen Lesern eine imaginäre Flucht in eine scheinbar stabile feudale Welt nahezulegen und so Eskapismus zu fördern.<sup>201</sup> Wie Alice Chandler feststellt, kann Mittelaltersehnsucht generell mit Änderungen oder Revolutionen in der Gesellschaftsstruktur in Verbindung gebracht werden, da in diesen Zeiten das Mittelalter zu einem sozialen oder politischen Ideal stilisiert wird.<sup>202</sup> Im England des frühen 19. Jahrhunderts entsprach dieses idealisierte Bild einer vitalen, aber in sich geordneten Welt.<sup>203</sup> Die Missstände, gegen die es gerichtet wurde, waren die negativen Auswirkungen der Industrialisierung, vor allem die zunehmende Urbanisierung und der Verfall der bisherigen (ländlichen) Familienstrukturen. Für den deutschsprachigen Raum muss zwischen einer generellen Mittelaltersehnsucht und der Mittelalterrezeption der Romantiker unterschieden werden, selbst wenn sich nicht

<sup>196</sup> Walter Scott: *Essays on Chivalry, Romance and the Drama*, 1834, S. 11.

<sup>197</sup> Sabine Pritzkeleit: *Die Wiederentdeckung des Ritters durch den Bürger*, 1991, S. 157ff.

<sup>198</sup> Walter Scott: *Essays on Chivalry, Romance and the Drama*, 1834, S. 48f.

<sup>199</sup> Walter Scott: *Essays on Chivalry, Romance and the Drama*, 1834, S. 124.

<sup>200</sup> Vgl. William E. Simeone: „The Robin Hood of *Ivanhoe*“, 1961, S. 231.

<sup>201</sup> Sabine Pritzkeleit: *Die Wiederentdeckung des Ritters durch den Bürger*, 1991, S. 162.

<sup>202</sup> Alice Chandler: *A Dream of Order*, 1970, S. 1f.

<sup>203</sup> Marinella Salari: „*Ivanhoe's Middle Ages*“, 1984, S. 149.

durchwegs Trennlinien ziehen lassen. Als Ursprung für die Hinwendung zu der fernerer Vergangenheit sieht Gerard Kozierek zunächst das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erwachende Nationalgefühl, das eine patriotische Stimmung in Dichtung, Philosophie und Historiographie förderte. Seit Herder wurde dieses Nationalgefühl abgestützt, indem eine gemeinsame Vergangenheit der Deutschen im Mittelalter ausgemacht wurde.<sup>204</sup> Die Bedeutung einer kollektiven Geschichte für die Gegenwart spiegelt sich in Schlegels *Geschichte der alten und der neueren Literatur*:

„Wichtig vor allen Dingen für die ganze fernere Entwicklung, ja für das ganze geistige Dasein einer Nation erscheint es auf diesem historischen, die Völker nach ihrem Wert vergleichenden Standpunkte, daß ein Volk große alte National-Erinnerungen hat, welche sich meistens noch in die dunklen Zeiten seines ersten Ursprungs verlieren, und welche zu erhalten und zu verherrlichen das vorzüglichste Geschäft der Dichtkunst ist. Solche National-Erinnerungen, das herrlichste Erbe, das ein Volk haben kann, sind ein Vorzug, der durch nichts anderes ersetzt werden kann; und wenn ein Volk dadurch, daß es eine große Vergangenheit, daß es solche Erinnerungen aus uralter Vorzeit, daß es mit einem Wort eine Poesie hat, sich selbst in seinem eigenen Gefühle erhoben und gleichsam geadelt findet, so wird es eben dadurch auch in unserem Auge und Urteil auf eine höhere Stufe gestellt.“<sup>205</sup>

Ein zweiter Punkt ist für Kozierek die Suche nach neuen ethischen Werten, die im Angesicht der fortschreitenden Kapitalisierung für nötig erachtet wurden. Das Mittelalter wurde als allgemeines harmonisches menschliches Miteinander betrachtet und die romantische Mittelalterrezeption wirkte in dieser Hinsicht zunächst restaurativ.<sup>206</sup> Der Beginn von Novalis' *Die Christenheit oder Europa* ist ein Beispiel der Vergangenheitsverklärung aus der Sehnsucht nach Harmonie heraus:

„Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo *eine* Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte, *ein* großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reichs. Ohne große weltliche Besitztümer lenkte und vereinigte *ein* Oberhaupt die großen politischen Kräfte. Eine zahlreiche Zunft, zu der jedermann Zutritt hatte, stand unmittelbar unter demselben und vollführte seine Winke und strebte mit Eifer, seine wohlthätige Macht zu befestigen. Jedes Glied dieser Gesellschaft wurde allenthalben geehrt, und wenn die gemeinen Leute Trost oder Hilfe, Schutz oder Rat bei ihm suchten und gerne dafür seine mannigfaltigen Bedürfnisse reichlich versorgten, so fand es auch bei den Mächtigeren Schutz, Ansehn und Gehör, und alle pflegten diese auserwählten, mit wunderbaren Kräften ausgerüsteten Männer wie Kinder des Himmels, deren Gegenwart und Zuneigung mannigfachen Segen verbreitete. Kindliches Zutrauen knüpfte die Menschen an ihre Verkündigungen. – Wie heiter konnte jedermann sein irdisches Tagwerk vollbringen, da ihm durch diese heiligen Menschen eine sichere Zukunft bereitet, und jeder Fehltritt durch sie vergeben, jede mißfarbige Stelle des Lebens durch sie

<sup>204</sup> Gerard Kozierek: „Ideologische Aspekte der Mittelalter-Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts“, 1986, S. 119.

<sup>205</sup> Friedrich Schlegel: *Geschichte der alten und neuen Literatur*, 1961, S. 15f.

<sup>206</sup> Gerard Kozierek: „Ideologische Aspekte der Mittelalter-Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts“, 1986, S. 9f.

ausgelöscht und geklärt wurde! Sie waren die erfahrenen Steuerleute auf dem großen unbekannten Meere, in deren Obhut man alle Stürme geringschätzen und zuversichtlich auf eine sichere Gelangung und Landung an der Küste der eigentlichen vaterländischen Welt rechnen durfte.“<sup>207</sup>

Ein Bezug zur historischen Gegenwart der Zeit wurde ebenfalls über das Mittelalter erreicht, indem es als Balsam gegen die Schmach der napoleonischen Herrschaft herangezogen wurde, als Rückentsinnung auf eine einheitliche und ruhmreiche Vergangenheit. Das Zusammengehörigkeitsgefühl des deutschen Volkes wurde angefacht und mit mittelalterlichen Bezügen als vermeintlich historisch plausibel belegt.<sup>208</sup>

### 3.3.2. Nationalbewusstsein, Gesellschaftsordnung und die Rolle des Souveräns

Die Handlung des *Ivanhoe* ist in einer historischen Übergangszeit angesiedelt, in der zwei unterschiedliche Kulturen im Begriff sind, sich zu einer neuen Einheit zusammenzufinden. Die Handelnden werden mit gesellschaftlichen Umbrüchen konfrontiert und stehen persönlich zwischen Selbstbestimmung und Annahme des Schicksals.<sup>209</sup> Die Frage, inwiefern die Vergangenheit bestimmend für die Zukunft ist und wie das Alte und das Neue zu einem harmonischen Ganzen gebracht werden können, ist zentral. Scotts Grundgedanke in dieser Hinsicht ist, dass sich aus zwei rivalisierenden Parteien eine dritte Kraft bilden muss, die den Weg in die Zukunft weist:

„Four generations had not sufficed to blend the hostile blood of the Normans and Anglo-Saxons, or to unite, by a common language and mutual interests, two hostile races, one of which still felt the elation of triumph, while the other groaned under all the consequences of defeat.“<sup>210</sup>

In Scotts Roman scheint der rechte Zeitpunkt hierfür gekommen. Normannen und Sachsen sollen zusammengebracht werden über Richard Coeur-de-Lion, der sich in Verständnis und Gerechtigkeit gegenüber seinen sächsischen Untertanen auszeichnet, sowie über Ivanhoe, der das normannische Rittertum adoptiert und durch die Liebe zu Rowena mit dem königlich-sächsischen Erbe verbindet. Ivanhoes Vater Cedric hingegen steht für die Anhänger einer Idee, die mit der Realität nichts mehr zu tun hat, die zu einem fanatischen Wunsch geworden ist. Für Scott sind eine einheitliche Sprache und gemeinsame Interessen die entscheidende Voraussetzung dafür, dass unterschiedliche Kulturen zusammenfinden können.<sup>211</sup> In *Ivanhoe* verbindet er über das Thema Sprache die geschilderte Handlungszeit mit der Gegenwart des Lesers und zeigt die Notwendigkeit einer (kompromisshaften) Kommunikationsmöglichkeit

---

<sup>207</sup> Novalis: „Die Christenheit oder Europa“, 1945, S. 10f.

<sup>208</sup> Vgl. Gerard Kozierek: „Ideologische Aspekte der Mittelalter-Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts“, 1986, S. 121ff.

<sup>209</sup> Vgl. Paul J. DeGategno: *Ivanhoe. The Mask of Chivalry*, 1994, Marinella Salari: „Ivanhoe's Middle Ages“, 1984, S. 149 sowie Horst Tippkötter: *Walter Scott. Geschichte als Unterhaltung. Eine Rezeptionsanalyse der Waverley Novels*, 1971.

<sup>210</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 16. (Bd. 1 Kap. 1 / Kap. 1).

<sup>211</sup> Zur Rolle von Kultur und Wirtschaft sowie insbesondere der Sprache im Miteinander von Normannen und Sachsen in *Ivanhoe* siehe: Chris R. Vanden Bossche: „Culture and Economy in ‚Ivanhoe‘“, 1987, S. 46-72.

für die Ausbildung einer Einheit auf.<sup>212, 213</sup>

Mit Sprachspielen zwischen dem Narren Wamba und dem Schweinehirten Gurth illustriert er das Verhältnis zwischen Eroberern und Eroberten:

„Nay, I can tell you more,’ said Wamba, in the same tone; ,there is old Alderman Ox continues to hold his Saxon epithet, while he is under the charge of serfs and bondsmen such as thou, but becomes Beef, a fiery French gallant, when he arrives before the worshipful jaws that are destined to consume him. Mynheer Calf, too, becomes Monsieur de Veau in the like manner; he is Saxon when he requires tendance, and takes a Norman name when he becomes matter of enjoyment.’

,By St Dunstan,’ answered Gurth, ,thou speakest but sad truths; little is left to us but the air we breathe, and that appears to have been reserved with much hesitation, clearly for the purpose of enabling us to endure the tasks they lay upon our shoulders. The finest and the fattest is for their board; the loveliest is for their couch; the best and bravest supply their foreign masters with soldiers, and whiten distant lands with their bones, leaving few here who have either will or power to protect the unfortunate Saxon.’<sup>214</sup>

Es herrscht Ungleichgewicht zwischen Normannen und Sachsen, wobei die Einen das Land und seine Bevölkerung zu ihren Gunsten ausnutzen, während die Anderen dienen müssen. *Ivanhoe* baut auf starken sozialen Kontrasten auf, die daraus resultieren, dass eine Gruppe von Normannen zu eigensüchtig ist, um ihre gesellschaftlichen Verpflichtungen zu akzeptieren. Dies ist ein Merkmal einer Gesellschaft im Umbruch, ein Hinweis darauf, dass die noch vorherrschende Ordnung nicht länger existenzfähig ist. Hierbei sind Recht und Unrecht Themen, die dem Juristen Scott besonders nahe gestanden haben mögen. In seiner Sicht waren Ehre, Loyalität, Gemeinnutzen und Verantwortungsbewusstsein unabdingbare Voraussetzungen für das Funktionieren einer Gesellschaft.<sup>215</sup> Recht und Ordnung in *Ivanhoe* sind, wie Bruce Beiderwell aufzeigt, nichts, worüber ein Richter urteilen müsste, da die Guten aufrichtig handeln und allein dadurch siegreich sind. Es sind schematisierte Darstellungen von Gut und Böse, die einer Sehnsucht des Publikums entsprechen, nicht der Realität.<sup>216</sup>

In *Ivanhoe* beeindrucken beispielsweise die Geächteten aufgrund ihrer inneren Stärke selbst den König:

„There is my hand upon it,’ said Locksley; ,and I will call it the hand of a true Englishman,

---

<sup>212</sup> „In short, French was the language of honour, of chivalry, and even of justice, while the far more manly and expressive Anglo-Saxon was abandoned to the use of rustics and hinds, who knew no other. Still, however, the necessary intercourse between the lords of the soil, and those inferior beings by whom that soil was cultivated, occasioned the gradual formation of a dialect, compounded betwixt the French and the Anglo-Saxon, in which they could render themselves mutually intelligible to each other; and from this necessity arose by degrees the structure of our present English language, in which the speech of the victors and the vanquished have been so happily blended together; and which has since been so richly improved by importations from the classical languages, and from those spoken by the southern nations of Europe.“ Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 17. (Bd. 1 Kap. 1 / Kap. 1).

<sup>213</sup> Es mag eine solche gemischte Sprache gegen Ende des 12. Jahrhunderts zwar gegeben haben, das heutige Englisch basiert aber auf dem Angelsächsischen. Aus dem Französischen oder einer anderen Sprache entlehntes Vokabular kam erst zu einem späteren Zeitpunkt hinzu. Graham Tulloch: „Historical Note“, 1998, S. 496.

<sup>214</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 21. (Bd. 1 Kap. 1 / Kap. 1).

<sup>215</sup> Alice Chandler: *A Dream of Order*, 1970, S. 46.

<sup>216</sup> Bruce Beiderwell: *Power and Punishment in Scott’s Novels*, 1992, S. 82ff.

though an outlaw for the present.'

„And there is mine in return,' said the Knight: „and I hold it honoured by being clasped with your's. For he that does good, having the unlimited power to do evil, deserves praise not only for the good which he performs, but for the evil which he forbears. – Fare thee well, gallant Outlaw!'"<sup>217</sup>

Gesprächspartner Richards I. und Anführer der Gesetzlosen ist Locksley, eine Adaption der Robin-Hood-Figur. William Simeone zeigt auf, dass Robin Hood in der nationalen Literatur zuletzt im 17. Jahrhundert präsent war, sich im 18. Jahrhundert jedoch Historiker mit dieser Figur beschäftigten und Scott den Weg bereiteten. Scott wiederum eröffnete die Robin-Hood-Rezeption des 19. Jahrhunderts. Er erfand seine Figur nach den Bedürfnissen des Lesers und veränderte die Vorlage dementsprechend. In *Ivanhoe* ist Locksley nicht familiär gebunden und kann sich so auf seine primäre Aufgabe konzentrieren: Die Befreiung des Landes. Er ist der Anführer bei der Erstürmung Torquilstones und er ist es, der Richard Coeur-de-Lion beim Angriff durch die Chargen seines Bruders das Leben rettet.<sup>218</sup> Scott spielt nicht die verschiedenen sozialen Hintergründe gegeneinander aus, sondern lässt die Guten zusammenfinden, um gemeinsam gegen das Böse zu kämpfen. Locksley trägt wesentlich dazu bei, dass das verkommene Königreich wieder zu Prosperität finden kann – und der König deckt vor ihm erstmals öffentlich seine wahre Identität auf:

„Thou bearest an English heart, Locksley,' said the Black Knight, „and well dost judge thou art the more bound to obey my behest – I am Richard of England!"<sup>219</sup>

Doch muss Richard erkennen, dass er nicht der einzige war, der bisher seinen richtigen Namen verschwiegen, und dass im Wald zwei ‚Könige‘ aufeinandertreffen:

„Call me no longer Locksley, my liege, but know me under a name, which, I fear, fame hath blown too widely not to have reached even your royal ears – I am Robin Hood, of Sherwood Forest.'

„King of Outlaws, and Prince of good fellows!' said the King, „who hath not heard a name that has been borne as far as Palestine?"<sup>220</sup>

Verkleidung und Identitätsverschleierung bzw. -tausch prägt die Geschichte von *Ivanhoe*, wobei Richard I. und Ivanhoe am prominentesten hervortreten. Der Titelheld selbst wird zunächst als Pilger dargestellt, dann als namenloser, enterbter Ritter, bevor seine Identität schließlich aufgedeckt wird, und Richard I. zieht von seinem ersten Auftauchen in Kapitel 12 bis zu seiner Enthüllung vor den Gesetzlosen in Kapitel 40 als ‚Schwarzer Ritter‘ umher. Im Falle des Königs wird der inkognito herumreisende Souverän, der seine Verantwortung dem Volk gegenüber seinen eigenen Bedürfnissen und seinem persönlichem Ruhm unterordnet, kritisch kommentiert:

„The Outlaw accordingly led the way, followed by the buxom Monarch, more happy probably in this chance meeting with Robin Hood and his foresters, than he would have been in again

<sup>217</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 293. (Bd. 3 Kap. 3 / Kap. 33).

<sup>218</sup> William E. Simeone: „The Robin Hood of Ivanhoe“, 1961, S. 230ff.

<sup>219</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 359f. (Bd. 3 Kap. 10 / Kap. 40).

<sup>220</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 360. (Bd. 3 Kap. 10 / Kap. 40).

assuming his royal state, and presiding over a splendid circle of peers and nobles. Novelty in society and in adventure was the zest of life to Richard Coeur de Lion, and it had its highest relish when enhanced by dangers encountered and surmounted. In the lion-hearted King, the brilliant, but useless character, of a knight of romance, was in great measure realized; and the personal glory which he acquired by his own deeds of arms, was far more dear to his excited imagination than that which a course of policy and wisdom would have spread around his government.“<sup>221</sup>

Parallel zur Auffassung vieler zeitgenössischer Historiker ist das Bild, das Scott von Richard I. zeichnet, nicht eindeutig.<sup>222</sup> Beim Turnier in Ashby lässt er den König zurückhaltend auftreten und sich bei der Erstürmung Torquilstones den Gesetzlosen unterordnen. Dessen ungeachtet weiß der Leser, dass allein beim Gedanken an Richards Rückkehr starke Gefühle von einerseits Furcht, andererseits Hoffnung aufkeimen. Zum Schluss ist er es, der die Templer in ihre Schranken weist und für das Recht eintritt. Dennoch halten es die Juden Isaac und Rebecca für ratsam, das Land zu verlassen. Im Roman wird dem Monarchen unterstellt das Ideal eines Ritters anzustreben ohne seine Verpflichtungen dem Volk gegenüber zu bedenken. Es ist sein Verhalten, das viele der beschriebenen Missstände auslöst: Richard I. hat das Land verlassen, um bei den Kreuzzügen persönlichen Ruhm zu ernten. Währenddessen überlässt er seinem tyrannischen und egoistischen Bruder John die Herrschaft über England. Bei seiner Rückkehr verhält sich der König unvorsichtig und bringt sein Leben mehrfach in Gefahr. Nur die physische und geistige Präsenz einiger loyaler Untertanen kann ihn wieder an seinen rechtmäßigen Platz zurück bringen. Ivanhoe macht seinem Souverän direkte Vorwürfe über seinen Lebenswandel:

„But why, oh why, noble Prince, will you thus vex the hearts of thy faithful servants, and expose your life by lonely journies and rash adventures, as if it were of no more value than that of a mere knight-errant, who has no interest on earth save what lance and sword may procure him?’

„And Richard Plantagenet,’ said the King, ‚desires no more fame than his good lance and sword may acquire him – and Richard Plantagenet is prouder of achieving an adventure, with only his good sword, and his good arm to speed, than if he led to battle a host of an hundred thousand armed men.’

„But your kingdom, my lord,’ said Ivanhoe, ‚your kingdom is threatened with dissolution and civil war – your subjects menaced by every species of evil, if deprived of their sovereign in some of these dangers which it is your daily pleasure to incur, and from which you have but this moment narrowly escaped.’“<sup>223</sup>

Paul DeGateno geht davon aus, dass Scott zwei Aussagen treffen wollte: zum einen, dass Ivanhoe, im Gegensatz zu seinem König, nach seinem Gespräch über das Rittertum mit Rebecca über eine verfeinerte Wahrnehmung bezüglich der Realität verfügt, und zum anderen, in der nicht durchweg positiven Zeichnung des Königs, dass Scott das Neue

<sup>221</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 365. (Bd. 3 Kap. 11 / Kap. 41).

<sup>222</sup> Graham Tulloch: „Historical Note“, 1998, S. 496f.

<sup>223</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 363f. (Bd. 3 Kap. 11 / Kap. 41).



explizit nicht als ausnahmslos gut darstellen wollte, sondern darauf hinweist, dass positive Elemente des Überholens in historischen Umbruchszeiten mit in die Zukunft zu nehmen seien.<sup>224</sup> Dies könnte ein Punkt gewesen sein, der für die englischen Zeitgenossen Scotts wichtig war: Es genügen die Schlagworte Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Amerika, Französische Revolution und Industrielle Revolution, um einen Eindruck davon zu vermitteln, wie sehr sich die Gesellschaft über mehrere Jahrzehnte hinweg im Wandel befand. Nach den Napoleonischen Kriegen und der Aufhebung der Kontinentalsperre geriet Großbritannien in wirtschaftliche Schwierigkeiten und es folgten politische Unruhen, die unter anderem 1819 im Peterloo Massaker mündeten. Scott wandte sich gegen viele Forderungen der parlamentarischen Reformer und tendierte dazu die Autoritäten des bestehenden Systems zu unterstützen. Das freundschaftliche Miteinander des Souveräns und der Geächteten in *Ivanhoe* steht in starkem Kontrast zu der von ihm wahrgenommenen Gegenwart. Der Roman entstand kurz vor dem Tode des kranken Königs Georg III. und der Thronbesteigung Georgs IV., der bereits seit 1811 als Prinzregent seinen Vater vertrat. John Sutherland vermutet, dass der Autor sich mit *Ivanhoe* dem Prinzregenten persönlich empfehlen wollte.<sup>225</sup> Für diese These spricht inhaltlich, dass der Schotte nicht nur erstmals einen Abschnitt der englischen Geschichte prominent darstellt, sondern hierüber hinaus Loyalität und Zugehörigkeit in gesellschaftlich und privat schwierigen Zeiten thematisiert. Andererseits wird, wie aufgezeigt, die Rolle des Souveräns in *Ivanhoe* immer wieder kritisch reflektiert. Der Prinzregent galt bei seinen Zeitgenossen als desinteressiert an der Politik, verschwendungssüchtig und eigennützig. Während der Napoleonischen Kriege und der darauffolgenden wirtschaftlichen Krise gab er weiterhin hohe Summen für seine persönlichen Vergnügungen aus, zu denen nicht zuletzt auch seine Mätressen gehörten. Dies sollte sich nach der Thronbesteigung nicht ändern. Er war in diesem Sinne kein ‚heldischer‘ König, der seinem Volke als Vorbild dienen konnte. Für das Selbstbewusstsein der Schotten und die Annäherung der Schotten und Engländer war jedoch sein von Scott organisierter Aufenthalt in Edinburgh 1822 von großer Bedeutung. Der König war seit langem der erste regierende Monarch der den hohen Norden des Landes besuchte und er kleidete sich zu dieser Gelegenheit mit Tartan, was die Highlandkleidung in Mode brachte.

In Deutschland waren die Frage der Findung eines nationalen Selbstbewusstseins, der gesellschaftlichen Ordnung, der Rolle des Souveräns sowie des Einflusses des Volkes virulent.<sup>226</sup> Nach den Napoleonischen Kriegen mussten neue Staats- und Regierungsformen gefunden werden, zudem hatte sich das Verhältnis zwischen Herrscher und Volk in den letzten Jahren gewandelt, was letzteres in neuen Verfassungen festgeschrieben sehen wollte. Die neu gegründeten Burschenschaften traten für die Abschaffung der deutschen Kleinstaaten ein, während Preußen und Österreich den status quo möglichst wahren wollten.

---

<sup>224</sup> Paul J. DeGateno: *Ivanhoe. The Mask of Chivalry*, 1994, S. 75, S. 72f.

<sup>225</sup> John Sutherland: *The Life of Walter Scott. A Critical Biography*, 1995, S. 228.

<sup>226</sup> Siehe Kapitel 2.1. Der historische, soziale und politische Hintergrund.

Die Romane Scotts wurden bei einigen Lesern in Deutschland politisch aufgefasst, Laube beispielsweise setzt die Hauptperson 1835 mit dem deutschen Volk gleich:

„[...] denn wir sind Alle selbst Figuren des historischen Romans: wir möchten Alle viel thun und sind der Meinung, die Weltgeschichte höre auf ohne unsere Thätigkeit, aber wir tun doch nichts, sondern erfahren nur: wir schaffen keine Thaten, sondern erleben nur Begebenheiten.

Der Charakter eines Romanhelden ist unser Volkscharakter.“<sup>227</sup>

Über demokratische Tendenzen und nationales Selbstbewusstsein zu schreiben war in den 1820iger Jahren nicht ungefährlich. Dennoch äußert sich Wolfgang Menzel 1827 sehr dezidiert:

„Wir haben schon oben in jenem historischen Element zugleich ein demokratisches erkannt, und eben dadurch unterscheidet sich die neue Gattung von Romanen von den ältern historischen Darstellungen. Die Poesie zeigt hier dasselbe Verhältniß, wie die Politik. Die Walterscottisirenden Romane repräsentiren das Volk, die ältern Heldengeschichten die Monarchie oder Aristokratie. Diese Wechselbeziehung ist natürlich. Beydes, die neuen Verfassungen und die neuen Romane beruhen auf der Wichtigkeit, welche die Völker neuerdings erlangt haben.“<sup>228</sup>

Weiter heißt es:

„Walter Scotts Manier ist überall nationell, wo eine Nation sich selber fühlt und begreift, und nur aus solchen Ländern vernehmen wir kein Echo seiner Stimme, in denen das Volk unter despotischem Druck noch schläft, noch nichts von sich selber weiß.“<sup>229</sup>

Österreichische Zensoren sahen in 17 von Scotts Werken, unter ihnen *Ivanhoe*, bedenkliche Tendenzen, die die Moral, die Ordnung des Staates oder die (katholischen) religiösen Gefühle verletzen könnten.<sup>230</sup> Insbesondere die negative Darstellung einiger Kirchenmänner mag hierbei Anstoß erregt haben.

### 3.3.3. Religion und Aberglaube

Der Machtkampf zwischen weltlichen und religiösen Anführern ist im gesamten Roman präsent. Katholische Würdenträger und christliche Gläubige sind sowohl im Lager der ‚Guten‘ als auch in demjenigen der ‚Bösen‘ präsent, so dass sich keine einseitige negative Darstellung des Katholizismus erkennen lässt. Es sind, wie auch im Konflikt zwischen Normannen und Sachsen, diejenigen korrupt und grausam, die durch Machtgier und Luxus verblendet sind. Dies zeigt Scott bereits beim ersten Erscheinen von Prior Aymer, dessen Name für sich spricht:

„He was obviously an ecclesiastic of high rank; his dress was that of a Cistercian Monk, but composed of materials much finer than those which the rule of that order admitted. [...] His countenance bore as little the marks of self-denial, as his habit indicated contempt of worldly splendour. [...]

---

<sup>227</sup> Heinrich Laube: *Moderne Charakteristiken*, 1835, S. 380.

<sup>228</sup> W.[olfgang] M.[enzel]: „Walter Scott und sein Jahrhundert“, 5. Januar 1827, S. 7.

<sup>229</sup> W.[olfgang] M.[enzel]: „Walter Scott und sein Jahrhundert“, 5. Januar 1827, S. 8.

<sup>230</sup> Norbert Bachleitner: „The Reception of Walter Scott in Nineteenth-Century Austria“, 2006, S. 81.

A lay brother, one of those who followed in the train, had, for his use upon other occasions, one of the most handsome Spanish jennets ever bred at Andalusia, which merchants used at that time to import, with great trouble and risk, for the use of persons of wealth and distinction. The saddle and housings of this superb palfrey were covered by a long foot-cloth, which reached nearly to the ground, and on which were richly embroidered, mitres, crosses, and other ecclesiastical emblems. [...].<sup>231</sup>

Die Klostervorsteher, Albert de Malvoisin und Prior Aymer, sowie höheren Mitglieder des Templerordens, Brian de Bois-Guilbert und Conrade Mountfitchet, sind auf die Ausweitung ihrer persönlichen Macht und ihres Einflusses aus, möglichst verbunden mit einem angenehmen Lebensstil. Brian de Bois-Guilbert legt gegenüber Rebecca unumwunden die Abkehr von den Zielen der Gründungsväter dar:

„Our immense possessions in every kingdom of Europe, our high military fame, which brings within our circle the flower of chivalry from every Christian clime – these are dedicated to ends of which our pious founders little dreamed, and which are equally concealed from such weak spirits as embrace our Order on the ancient principles, and whose superstition makes them our passive tools.“<sup>232</sup>

Als Gegenbild hierzu ist der Eremit Tuck zu sehen. Er ist zwar seinen Gelübden nicht treu, in seinen Handlungen schadet er aber niemandem nachhaltig und strebt auch keinen Zuwachs an Reichtum oder persönlicher Macht an. Zudem zeichnet er sich durch Loyalität zu den Gesetzlosen und den Sachsen aus. Die negativ dargestellten Kirchenmänner gehen im Bestreben ihre Ziele zu verwirklichen eine Allianz mit Prinz John ein. Doch es ist Richard I., der zum Schluss des Romans nicht nur die Herrschaft aus den Händen seines Bruders wieder zurück erlangt, sondern auch den im Namen Gottes geschehenden Machtmissbrauch beendet, indem er auf die Hoheit des staatlichen Rechts pocht:

„A Knight stepped forwards from the King's attendance, and laying his hand on the shoulder of Albert de Malvoisin, said, 'I arrest thee of High Treason.'"

The Grand Master had hitherto stood astonished at the apparition of so many warriors. – He now spoke.

„Who dares to arrest a Knight of the Temple of Zion, within the girth of his own Preceptory, and in the presence of the Grand Master? and by whose authority is this bold outrage offered?'

„I make the arrest,' replied the Knight – „I, Henry Bohun, Earl of Essex, Lord High Constable of England.'

„And he arrests Malvoisin,' said the King, raising his visor, „by the order of Richard Plantagenet, here present. Conrade Mountfitchet, it is well for thee thou art born no subject of mine. – But for thee, Malvoisin, thou diest with thy brother Philip, ere the world be a week older.'

„I will resist thy doom,' said the Grand Master.

„Proud Templar,' said the King, „thou canst not – look up and behold the Royal Standard of

---

<sup>231</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 23f. (Bd. 1 Kap. 2 / Kap. 2).

<sup>232</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 201f. (Bd. 2 Kap. 10 / Kap. 24).

England floats over thy towers instead of thy Temple banner! – Be wise, Beaumanoir, and make no bootless opposition – Thy hand is in the lion's mouth.'

‚I will appeal to Rome against thee,‘ said the Grand Master, ‚for usurpation on the immunities and privileges of our Order.‘

‚Be it so,‘ said the King; ‚but for thine own sake tax me not with usurpation now. – Dissolve thy Chapter, and depart with thy followers to thy next Preceptory, (if thou canst find one) which has not been made the scene of treasonable conspiracy against the King of England – Or, if thou wilt, remain, to share our hospitality, and to behold our justice.‘<sup>233</sup>

Eng verbunden mit der Darstellung der katholischen Ordensmänner und der Christen ist die Verknüpfung mit den Kreuzzügen. Von Ivanhoe und Richard werden sie als Möglichkeit dargestellt, Tapferkeit und Mut unter Beweis zu stellen. Bois-Guilbert hingegen sieht seine Teilnahme hieran als vorweggenommene Absolution seiner noch auszuführenden Vergehen gegen die Regeln des Ordens oder die Gebote Gottes. Pritzkeleit hat herausgearbeitet, dass Scotts Bild von der mittelalterlichen Kirche und dem Papst negativ geprägt war, er vor allem aber den Kreuzzügen ablehnend gegenüberstand.<sup>234</sup> In diesem Zusammenhang lässt er in seinem *Essay of Chivalry* über das Rittertum als militärischem Arm der Kirche verlauten:

„But the Romish clergy, who have in all ages possessed the wisdom of serpents, if they sometimes have fallen short of the simplicity of doves, saw the advantage of converting this temporary zeal [Anm.: für die Kreuzzüge], which animated the warriors of their creed against the invading infidels, into a permanent union of principles, which should blend the ceremonies of religious worship with the military establishment of the ancient Goths and Germans. [...] In all points of ceremonial, the investiture was brought to resemble, as nearly as possible, the administrations of the sacraments of the church.“<sup>235</sup>

Weiter heißt es:

„The obvious danger of teaching a military body to consider themselves as missionaries of religion, and bound to spread its doctrines, is, that they are sure to employ in its service their swords and lances. The end is held to sanctify the means, and the slaughter of thousands of infidels is regarded as an indifferent, or rather as a meritorious action, providing it may occasion the conversion of the remnant, or the peopling their land with professors of a purer faith. The wars of Charlemagne in Saxony, the massacres of the Albigenses in the south of France, the long-continued wars of Palestine, all served to illustrate the dangers resulting from the doctrine, which inculcated religion not as a check upon the horrors and crimes of war, but as itself its most proper and legitimate cause.“<sup>236</sup>

Nicht nur die Kreuzzüge oder das Verhältnis zwischen säkularer und sakraler Macht werden in *Ivanhoe* ausgelotet, sondern prominent auch die Beziehung zwischen Christen und

---

<sup>233</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 392f. (Bd. 3 Kap. 14 / Kap. 44).

<sup>234</sup> Sabine Pritzkeleit: *Die Wiederentdeckung des Ritters durch den Bürger*, 1991, S. 152.

<sup>235</sup> Walter Scott: *Essays on Chivalry, Romance and the Drama*, 1834, S. 12f.

<sup>236</sup> Walter Scott: *Essays on Chivalry, Romance and the Drama*, 1834, S. 18.

Juden.<sup>237</sup> Rebecca und Isaac sind die exemplarischen Vertreter des hebräischen Volkes, in und an ihnen werden religiöse und gesellschaftliche Fragestellungen und Problematiken gespiegelt. Die Darstellung von Vater und Tochter ist hierbei ambivalent, und changiert je nach Kontext zwischen Sympathie und Abneigung, wobei Klischees immer wieder hineinspielen. Isaac scheint zunächst eine stereotype komische Judenfigur in der Nachfolge Shylocks zu sein. Scott bricht diese Darstellung jedoch, um einen Blick in Isaacs innere Welt zuzulassen, in der Mitmenschlichkeit und Liebe sichtbar werden. So hegt er gegenüber Ivanhoe eine große Dankbarkeit und überwindet seine eigenen Zweifel, um dem verletzten Ritter nach dem Turnier von Ashby Hilfe zukommen zu lassen. In Torquilstone versucht er mit einem Lösegeld nicht nur sein eigenes Leben und dasjenige seiner Tochter zu retten, sondern ebenfalls die Sachsen freizukaufen. Scott zeigt einen Menschen, der stark durch seine Umwelt geprägt wurde, die sich nur in ihrer Abneigung gegenüber den Juden einig ist:

„[...] for, except perhaps the flying fish, there was no race existing on the earth, in the air, or the waters, who were the object of such an unintermitting, general, and relentless persecution as the Jews of this period. Upon the slightest and most unreasonable pretences, as well as upon accusations the most absurd and groundless, their persons and property were exposed to every turn of popular fury; for Norman, Saxon, Dane, and Briton, however adverse these races were to each other, contended which should look with greatest detestation upon a people, whom it was accounted a point of religion to hate, to revile, to despise, to plunder, and to persecute.“<sup>238</sup>

Rebecca sieht die Auswirkungen der negativen Erfahrungen nicht nur bei ihrem Vater, sondern bei den Juden insgesamt:

„Thou hast spoken the Jew,“ said Rebecca, „as the persecution of such as thou art has made him. Heaven in ire has driven him from his country, but industry has opened to him the only road to power and to influence, which oppression has left unbarred. Read the ancient history of the people of God, and tell me if those, by whom Jehovah wrought such marvels among the nations, were then a people of misers and of usurers!“<sup>239</sup>

Als Hauptgrund für diese Verfolgungen wird neben religiösen Motiven das Bedürfnis nach Geld angegeben. Ein Großteil der frei verfügbaren Mittel der Gesellschaft des *Ivanhoe* liegt in den Händen der Juden, die, den Stereotypen folgend, eine natürliche Liebe zu Geld haben und erfolgreich in monetären Geschäften sind.<sup>240</sup> Dieses Geld ist nicht nur Objekt der Begierde und Grund für Übergriffe auf die Juden, sondern auch eine Möglichkeit für sie, sich

<sup>237</sup> Vgl. Michael Ragussis: „Writing Nationalist History: England, the Conversion of the Jews, and ‚Ivanhoe‘.“, 1993, S. 181-215, Nadia Valman: *The Jewess in Nineteenth-Century British Literary Culture*, 2007, Paul J. DeGateno: *Ivanhoe. The Mask of Chivalry*, 1994.

<sup>238</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 61 (Bd. 1 Kap. 6 / Kap. 6).

<sup>239</sup> Rebecca zu Bois-Guilbert. Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 344 (Bd. 3 Kap. 9 / Kap. 39).

<sup>240</sup> „Yet the passive courage inspired by the love of gain induced the Jews to dare the various evils to which they were subjected, in consideration of the immense profits which they were enabled to realize in a country naturally so wealthy as England. In spite of every species of discouragement, and even of a special court of taxations, called the Jews' Exchequer, erected for the very purpose of despoiling and distressing them, the Jews increased, multiplied, and accumulated huge sums, which they transferred from one hand to another by means of bills of exchange – an invention for which commerce is said to be indebted to them, and which enabled them to transfer their wealth from land to land, that when threatened with oppression in one country, their treasure might be secured in another.“ Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 62 (Bd. 1 Kap. 6 / Kap. 6).

selbst zu schützen. In diesem Sinne wird es von Isaac genutzt, der, im Gegensatz zu Shylock, keine Schwierigkeiten hat, zwischen seinen Dukaten und seiner Tochter zu entscheiden:

„Take all that you have asked,’ said he, ‚Sir Knight – take ten times more – reduce me to ruin and to beggary, if thou wilt, – nay, pierce me with thy poniard, broil me on that furnace, but spare my daughter, deliver her in safety and honour!’”<sup>241</sup>

Zu Beginn des Romans postuliert Scott eine Darstellung der Juden, die ihre negativen Charakterzüge und Verhaltensweisen auf die gesellschaftlichen Umstände zurückführt:

„The obstinacy and avarice of the Jews being thus in a measure placed in opposition to the fanaticism and tyranny of those under whom they lived, seemed as it were to increase in proportion to the persecution with which they were visited; and the immense wealth they usually acquired in commerce, while it frequently placed them in danger, was at other times used to extend their influence and to secure to them a certain degree of protection. On these terms they lived, and their character, influenced accordingly, was watchful, suspicious, and timid – yet obstinate, uncomplying, and skilful in evading the dangers to which they were exposed.”<sup>242</sup>

Im Verlauf der Geschichte sind es anstelle der Juden die Normannen, und teilweise auch die Sachsen, die extravagant, überheblich und grausam handeln. Dies zeigt sich vor allem in ihrem Umgang mit den gesellschaftlichen Außenseitern. Isaac und Rebecca werden zu Opfern, wobei sich Rebecca als ‚schöne Jüdin‘ anderer Nachstellungen erwehren muss als ihr Vater. Sie ist einerseits erotisches Objekt zur Befriedigung sexueller Begierde, andererseits eine vom Christen verschmähte Braut. Sie ist so eingebettet in eine Tradition der literarischen jüdischen Frauenfiguren, die Jean-Paul Sartre in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zuspitzend beschreibt:

„Il y a dans les mots ‚une belle Juive‘ une signification sexuelle très particulière et fort différente de celle qu’on trouvera par exemple dans ceux de ‚belle Roumaine‘, ‚belle Grecque‘ ou ‚belle Américaine‘. C’est qu’ils ont comme un fumet de viol et de massacres. La belle Juive, c’est celle que les Cosaques du tsar traînent par les cheveux dans les rues de son village en flammes; et les ouvrages spéciaux qui se consacrent aux récits de flagellation font une place d’honneur aux Israélites. Mais il n’est pas besoin d’aller fouiller dans la littérature clandestine. Depuis la Rebecca d’Ivanhoé jusqu’à la Juive de ‚Gilles‘, en passant par celles de Ponson du Terrail, les Juives ont dans les romans les plus sérieux une fonction bien définie: fréquemment violées ou rouées de coups, il leur arrive parfois d’échapper au déshonneur par la mort, mais c’est de justesse; et celles qui conservent leur vertu sont les servantes dociles ou les amoureuses humiliées de chrétiens indifférents qui épousent des Aryennes. Il n’en faut pas plus, je crois, pour marquer la valeur de symbole sexuel que prend la Juive dans le folklore.”<sup>243</sup>

---

<sup>241</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 185 (Bd. 2 Kap. 8 / Kap. 22).

<sup>242</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 62 (Bd. 1 Kap. 6 / Kap. 6).

<sup>243</sup> Jean-Paul Sartre: *Réflexions sur la question juive*, 1946, S. 61f.

Rebecca ist nicht nur Jüdin, sie ist auch Frau. Als solche stellt sie eine Gegenfigur zu Rowena dar, so weit gehend, dass sich zwischen ihr und Ivanhoe Intimität einstellt. Diese bezieht sich nicht nur auf äußerliche Anziehungskraft, die Rebecca beispielsweise beim Turnier von Ashby großzügiger zur Schau stellt als Rowena, sondern auch auf den gedanklichen Austausch. Es kommt zwischen der Jüdin und dem Christen zu Disputen, bei denen ritterliche und christlich-hebräische Moralvorstellungen vermischt werden. Rebecca vertritt Werte von Nächstenliebe und religiöser Toleranz, die bei zahlreichen Christen in diesem Roman vermisst werden. Dennoch bleiben Rebeccas Religion und Volkszugehörigkeit eine Barriere, die selbst andeutungsweise nicht überschritten wird. Nur Bois-Guilbert ist bereit in Rebecca nicht vorrangig eine Jüdin zu sehen, sondern eine Frau, die sich ihrer eigenen Werte durchaus bewusst ist. Aufgrund ihres Selbstbewusstseins, gekoppelt mit Tugend, wird Rebecca von einem Opfer kurzweilig zu einer Heroin. Der Schluss des Romans wirkt wieder ernüchternd: Isaac und Rebecca verlassen England, weil sie sich selbst nach der Rückkehr Richards I. nicht sicher fühlen. Die Frage, wie die Zukunft der Juden aussieht, beendet den Roman – nicht, wie vielleicht erwartet, Ivanhoes und Rowenas Hochzeit als Happy End.

Rebecca wird als schöne, exotische, tugendhafte und reflektierte Frau dargestellt, aber es sind ihre Heilkünste auf physischer und psychischer Ebene, die den Männern das Leben retten.<sup>244</sup> Sie befreit Ivanhoe von seinen Wunden und weckt in Bois-Guilbert wieder menschliche Gefühle. Diese Fähigkeiten erweisen sich als verhängnisvoll, sind sie doch der Grund für die Anklage Rebeccas. Um sich von einer peinlichen Affäre zu befreien, nutzt der Großmeister des Tempelordens populäre Vorurteile, und versucht sich Rebeccas als Hexe zu entledigen. Er greift auf tief verwurzelte Ängste zurück, die sich beim Volk mit Vorstellungen und Erinnerungen an archaische Riten und Religionen verbinden. In der von Scott dargestellten Zeit besteht eine Vermischung von Aberglauben, germanischer und christlicher Religion, die sich unter anderem in Ulricas Rückgriff auf Mista, Skogula und Zerneck zeigt.<sup>245</sup>

Mit Blick auf diese Aspekte kann Scotts Roman *Ivanhoe* als Werk über die Machtauslotung zwischen weltlicher und kirchlicher Macht, sowie über das Miteinander verschiedener Religionen gelesen werden. Rebecca und Isaac sind Schlüsselfiguren – nicht nur aufgrund ihres Glaubens, sondern weil sich an ihnen die Einstellung der übrigen Handelnden aufzeigen lässt. Dass das Schicksal der ‚schönen Jüdin‘ auf Scotts Zeitgenossen einen besonderen Reiz ausübte, lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass Rebecca in den innerhalb von 60 Jahren nach der Erstveröffentlichung entstandenen 29 dramatischen Adaptionen (Schauspiel und Oper) bei 14 im Zentrum der Aufmerksamkeit steht.<sup>246</sup> Hierfür

---

<sup>244</sup> Vgl. Paul J. DeGateno: *Ivanhoe. The Mask of Chivalry*, 1994, S. 59.

<sup>245</sup> Scott vermischt hierbei die Namen von Göttern, denn Zerneck wurde weder von den Sachsen auf dem Kontinent, noch von den Anglo-Sachsen verehrt.

<sup>246</sup> Nadia Valman: *The Jewess in Nineteenth-Century British Literary Culture*, 2007, S. 20f.

gibt es verschiedene Gründe, neben den oben bereits angedeuteten der Exotik und des idealisierten Reizes auch den, dass Rebecca in ihrer Tugend und Selbstaufopferung als Rollenmodell angesehen werden konnte. In der Gesamtheit führte es dazu, dass Rebecca „nineteenth-century Britain's most celebrated Jewess“<sup>247</sup> wurde und der Roman *Ivanhoe* die Darstellung von Juden in der nachfolgenden Literatur prägte.<sup>248</sup> Darüber hinaus hatte die Frage des Miteinanders der Konfessionen in einem modernen Staat aktuelle politische Brisanz. In England gab es keine besonderen Judengesetze, sondern seit der Reformation Einschränkungen für alle Gruppen, die nicht der Anglikanischen Staatskirche angehörten. Im Laufe des 18. Jahrhunderts gab es Änderungen dieser Gesetzeslage, aber im Zusammenhang mit dem Act of Union mit Irland wurde die Diskriminierung der Katholiken 1801 zu einem politischen Problem. Der anti-katholische Georg III. verschloss sich tiefgreifenden Reformen, doch das Thema blieb auf der Agenda der Whigs und in Irland begannen sich Gruppierungen, die für die volle Emanzipation eintraten, zu formieren. Der öffentliche Druck auf die Regierung wuchs während der Herrschaft Georgs IV. weiter, so dass 1828 Protestanten, die nicht der anglikanischen Staatskirche angehörten, und 1829 Katholiken mit dem (Catholic) Emancipation Act im Parlament und in den meisten öffentlichen Ämtern zugelassen wurden. Dies hatte die Konsequenz, dass es nun explizit die Juden waren, die, auch wenn sie in England geboren und englische Staatsbürger waren, von höheren Ämtern ausgeschlossen wurden. Mitte des 19. Jahrhunderts lebten in Großbritannien circa 35.000 Juden, der überwiegende Anteil in London.<sup>249</sup> Von der in der Metropole ansässigen jüdischen Elite ging die Diskussion über eine Emanzipation aus, ab 1830 wurde sie im Parlament geführt. Über Jahre hinweg wurden diverse Erlasse verabschiedet, die nach und nach bis 1858 die Restriktionen für Juden vollends aufhoben. Dass es zu einer Anpassung der Rechte für die Juden kommen müsse, war nicht nur für Liberale eindeutig, sondern auch für aufgeklärte Konservative. In dieser Abänderung der Gesetzeslage ging es jedoch nicht nur um den Status der Juden, sondern im größeren Sinne auch um das Miteinander von Kirche und Staat, sowie Position und Einfluss der beiden Houses of Parliament.<sup>250</sup> Die Frage der Rechtsform hatte einen hohen Stellenwert, höher als die Frage der Einbindung der Lebensweise der Juden in das gesellschaftliche Miteinander. Dies war in den deutschen Ländern anders. Während in Großbritannien knappe drei Dutzend Tausend Juden in 43 Gemeinden lebten, so waren es im Deutschen Bund eine halbe Million, über zahlreiche Dörfer, Städte, Regionen und Staaten verteilt.<sup>251</sup> Sie lebten in von Traditionen geprägten Gemeinschaften, von der allgemeinen Gesellschaft isoliert durch spezielle Judengesetze. Im Gegensatz zu Großbritannien war die Anpassung der Gesetzeslage verbunden mit der Forderung nach einer Wandlung der jüdischen

---

<sup>247</sup> Nadia Valman: *The Jewess in Nineteenth-Century British Literary Culture*, 2007, S. 20.

<sup>248</sup> Nadia Valman: *The Jewess in Nineteenth-Century British Literary Culture*, 2007, S. 33.

<sup>249</sup> Vgl. Reinhard Rürup: „Jewish Emancipation in Britain and Germany“, 1999, S. 50.

<sup>250</sup> Vgl. Reinhard Rürup: „Jewish Emancipation in Britain and Germany“, 1999, S. 57.

<sup>251</sup> Vgl. Reinhard Rürup: „Jewish Emancipation in Britain and Germany“, 1999, S. 50.



Lebensweise und einer Eingliederung in die soziale Gemeinschaft. Es war ein quasi erzieherischer Akt, indem schrittweise Anpassung erwartet und mit einer Rechtsänderung ‚belohnt‘ wurde. Erste Diskussionen über die Judenemanzipation begannen in den 1780iger Jahren und waren eng verbunden mit der jüdischen Aufklärung sowie dem sichtbaren gesellschaftlichen Mehrwert der Berliner Salons. Eine völlige gesetzliche Gleichheit wurde erst 1871 parallel zur Gründung des Deutschen Kaiserreiches erreicht, und während Wohlstand und Mittelklassenbildung relativ früh für Juden erreichbar waren, war politische Beteiligung via das aktive oder passive Wahlrecht erst ab 1848 möglich. Insgesamt waren diese fast 100 Jahre geprägt durch Emanzipation und Gegenbewegung, die sich in unterschiedliche Stadien einteilen lassen. Nach der eher theoretischen Auseinandersetzungen über die Position der Juden in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts, kann die erste reale Phase der Emanzipation von ca. 1798 bis 1815 direkt mit den Ereignissen in Frankreich in Verbindung gebracht werden. 1791 waren dort den Juden die vollen politischen und bürgerlichen Rechte – und auch Pflichten – zuerkannt worden. Dies beeinflusste ab 1806 die Politik in den Rheinbundstaaten, die zwar in ihrer Innenpolitik frei waren, sich dennoch als Kreationen von Napoleon am Nachbarstaat orientierten. In Preußen hingegen wurden aus politischen und wirtschaftlichen Überlegungen Reformen umgesetzt, die mit dem *Edikt betreffend die bürgerlichen Verhältnisse der Juden im preußischen Staate* von 1812 auch die Juden einschlossen, und ihnen mehr bürgerliche Rechte zubilligten. Bis zum Ende der französischen Vorherrschaft auf deutschem Gebiet gab es drei große politische Blöcke, die verschiedene Regelungen in der Judenfrage hatten: Das Kaisertum Österreich, das weitgehend bei den Reformen von Joseph II. blieb, die an Frankreich ausgerichteten Rheinbundstaaten sowie Preußen.<sup>252</sup> Beim Wiener Kongress scheiterte der Versuch, eine gemeinsame Regelung der Judenfrage zu finden. Zu diesem Zeitpunkt begann eine Phase der Gegenbewegung, die eng mit der Restauration verknüpft war, und bis 1848 andauerte, bis zum nächsten Versuch eine gemeinsame Antwort auf die Frage nach dem Umgang mit den Juden zu finden. Die Debatte über die Stellung der Juden war eng mit den politischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten verknüpft, aber auch die gesamtgesellschaftliche Stimmung war maßgeblich. Während dieser Phase entstanden zahlreiche anti-jüdische Publikationen, unter ihnen Friedrich Rühs *Ueber die Ansprüche der Juden an das deutsche Bürgerrecht* (1815), Friedrich Fries' *Gefährdung des Wohlstandes und Charakters der Deutschen durch die Juden* (1816) sowie Hartwig von Hundt-Radowskis *Judenspiegel* (1818). Die allgemeinen Reformen stießen bei Teilen der Bevölkerung auf Widerstand, und in Verbindung mit einem wachsenden Nationalismus sowie dem durch die Romantik beförderten Idealisieren vergangener Verhältnisse, entstand eine einseitige, jedoch machtvolle Vorstellung idealer sozialer Beziehungen, die einherging mit einer

---

<sup>252</sup> Vgl. Albert Bruer: *Aufstieg und Untergang. Eine Geschichte der Juden in Deutschland (1750-1918)*, 2006, S. 154.

verstärkten Rückbesinnung auf das Christentum. In Bezug auf die Juden kulminierte dies wenige Monate nach dem Mord an August von Kotzebue erstmals seit dem Mittelalter in überregionalen anti-semitischen Gewaltausbrüchen, den sogenannten Hep-Hep-Unruhen.<sup>253</sup> Die Wahl des lateinischen ‚Hierosolyma est perdita‘<sup>254</sup> legt nahe, dass die Gewalttätigkeiten aus der Mitte der Gesellschaft kamen, oder zumindest von den gebildeten Schichten mitgetragen wurden. Die Tumulte begannen in Würzburg und verbreiteten sich von hieraus schnell nach Süden und Norden hin aus. Die Übergriffe beschränkten sich nicht nur auf Sachgegenstände, es kam zu Misshandlungen von Juden auf offener Straße. Diese Tumulte beunruhigten die Obrigkeiten, kurz nach den Hep-Hep-Unruhen wurden die Karlsbader Beschlüsse erlassen. Sie bedeuteten Zensur und eingeschränkte Meinungsfreiheit für die gesamte Bevölkerung, für die Juden kamen jedoch in vielen Staaten des Deutschen Bundes zusätzliche Beschränkungen ihrer Rechte hinzu. In der Zeit der Restauration blieb die Sprengkraft der Frage nach der Zukunft der Juden in Deutschland unterschwellig erhalten, weshalb eine Fortsetzung der Reformen nicht anstand, sondern, im Gegenteil, bereits erlassene Edikte zur Änderung der Stellung der Juden teils wieder rückgängig gemacht wurden. Für Michael Ragussis ist *Ivanhoe* im Kontext dieser politisch-gesellschaftlichen Umstände ein Roman, der die damalige Gegenwart im historischen Kostüm widerspiegelt:

„*Ivanhoe* explores the relationship between Jewish persecution and the incipient birth of English national unity in the twelfth-century, and in this way replicates the contemporary crisis of national identity in Germany in 1819. In the guise of a medieval romance, then, Scott was addressing the ways in which contemporary European nations were working out the conflict between the rise of nationalism and the claims made on behalf of Jewish emancipation, including the idea of granting the Jews their own national identity by restoring them to Palestine. For such reasons I wish to locate *Ivanhoe* at the international crossroads of one of the most pressing political questions of the day, the relation between national identity and alien populations, between the native and the foreign.“<sup>255</sup>

Aus den zahlreichen in dieser Zeit erschienenen Pamphleten für und wider die Juden in Deutschland soll exemplarisch eine 1819 regional erschienene Denkschrift von Thomas August Scheuring über *Das Staatsbürgerrecht der Juden* angeführt werden:

„Eine Idee aber ist es vorzüglich, die durch Nationalstolz und Nationalelend immer mehr sich erzeugte, die Idee von einem Retter aus diesem Elende, einem Völkerbeherrscher, gesalbten Juden, Messias, der in politischer Hinsicht ihren Staat wieder herstellen, zu einem blühenden Zustande erheben, und, von der Gottheit autorisiert, ihr Repräsentant seyn soll. Durch diese Idee, an welcher sich die Rückerinnerungen an die Zeiten des Nationalstolzes lebhaft

<sup>253</sup> Michael Ragussis stellt fest: „While Scott was writing his first medieval novel in the summer and fall of 1819, the revival of medievalism in the German states was taking a particularly noxious form. The rise of German nationalism, crystallized by the expulsion of the French after the defeat of Napoleon, climaxed in the famous anti-Semitic persecutions known as the ‚Hep! Hep!‘ riots. The idea of Christian medievalism became realized in these persecutions when the rioters reiterated the cry of the Crusaders who massacred the Jews in 1096.“ Michael Ragussis: „Writing Nationalist History: England, the Conversion of the Jews, and ‚Ivanhoe‘“, 1993, S. 181.

<sup>254</sup> Jerusalem ist verloren.

<sup>255</sup> Michael Ragussis: „Writing Nationalist History: England, the Conversion of the Jews, and ‚Ivanhoe‘“, 1993, S. 181f.

fortpflanzen, die Hoffnung zur Rückkehr nach Palästina starke Nahrung findet, sie mit einer unwiderstehlichen Sehnsucht dahin versetzt, und ihren Blick aus der Gegenwart in die schöne Zukunft erheitert, sehen sich die Juden außerhalb Palästina nicht einheimisch, oder bürgerlich an. Alle Bürgerlichkeit bleibt ihnen unter dem Eigenthume dieser Idee, welche die Propheten mit den glühendsten Farben bis auf die kleinsten Momente lebhaft ausmahlten, bei den europäischen Nationen, so wie überhaupt in ihrer Zerstreung, bloß temporär, bis nämlich ihr großer Messias kommt, welcher ihr neues Reich stiftet, sie nach Palästina führt, in welchem die Gebeine ihrer Väter, die Ströme und Berge Gottes ihrer harren, und aus ihnen die große, auserwählte, gottesfürchtige Nation bildet. Ich frage: ob diese Idee dem Judenthume nicht eigenthümlich, nicht seine festeste Stütze ist; und wenn sie ihm eigenthümlich inwohnet, ob die Juden außerhalb Palästina noch ein Vaterland anerkennen können?“<sup>256</sup>

Die implizite Antwort auf die vom Autor gestellte Anfrage lautet Nein. Und auch wenn es nach den Hep-Hep-Unruhen 1819 zunächst oberflächlich ruhiger zu werden schien, brachen ähnliche gegen die jüdische Bevölkerung ausgerichtete Krawalle im Revolutionsjahr 1830 und zu Beginn der Aufstände von 1848/49 wieder aus.<sup>257</sup>

#### **3.3.4. Zwischenmenschliches Miteinander**

Neben den dargelegten Themenbereichen ist ein weiterer anzuführen, der in diesem Roman zwar eine untergeordnete Rolle zu spielen scheint, jedoch nicht wegzudenken ist: die zwischenmenschlichen Beziehungen. Mit Cedric und Ivanhoe beziehungsweise Isaac und Rebecca werden zwei mögliche Vater-Kind-Beziehungen nebeneinandergestellt. Cedric stammt aus einer angesehenen alten Familie, deren Tradition und sächsisches Erbe ihm viel bedeuten. Hierfür ist er bereit, den Kontakt zu seinem einzigen Sohn aufzugeben, als er merkt, dass dieser mit seiner Liebe zu Rowena und der Treue zu Richard die Ehre und Zukunft der Sachsen scheinbar missachtet. Isaac hingegen ist nicht Teil der Gesellschaft, er ist aus religiösen Gründen ausgestoßen. Rebecca, das einzige überlebende Mitglied seiner Familie, ist für ihn Zentrum seines Daseins. Familiär aneinandergebunden sind auch John und Richard als ungleiches Geschwisterpaar. Sie ähneln einander kaum, und während John sich durch Missgunst und Intrigen auszeichnet, übt sich Richard in Großmut gegenüber seinem Bruder. Hierzu kann als positives Gegenbild die Relation zwischen Richard und Ivanhoe angesehen werden, die brüderlich für einander eintreten und sich gegenseitig großes Vertrauen entgegenbringen. Neben der familiären Zuneigung treibt die amouröse Liebe die Handelnden an: Ivanhoe und Rowena sind einander bereits vor Handlungsbeginn in Liebe zugetan, ihre Beziehung zueinander beeinträchtigt diejenige zwischen Ivanhoe und seinem Vater beziehungsweise Rowena und Athelstane. Beide halten trotz Widerstände aneinander fest, eine Hochzeit ist die Konsequenz hieraus. Ivanhoe und Rowena sind das einzige Paar, das in diesem Roman zusammenfindet. Athelstane und De Bracy können

---

<sup>256</sup> Thomas August Scheuring: *Das Staatsbürgerrecht der Juden*, 1819, S. 15.

<sup>257</sup> Über die Hep-Hep-Unruhen als Auflehnung gegen die Emanzipation der Juden vgl. Stephan Rohrbacher: „Deutsche Revolution und antijüdische Gewalt (1815-1848/49)“, 1999, S. 29-47.

Rowenas Herz nicht erobern, wobei der Erste es nur halbherzig versucht, und der Zweite jegliche Ritterlichkeit vermissen lässt. Rebecca hingegen leidet an ihrer Zuneigung zu Ivanhoe, die trotz seiner nicht eindeutigen Gefühlslage für sie keine Erfüllung finden kann. Stattdessen muss sie sich gegen Bois-Guilbert erwehren, für den sie zunächst eine Art Preis darstellt, später dann die Hoffnung seiner unerfüllten Wünsche nach Nähe und Vertrauen. Hierüberhinaus gibt es zahlreiche weitere freundschaftliche oder hierarchische Relationen, und am Ende des Romans wird noch eine besondere mögliche Beziehung angedeutet: die schwesterliche Zuneigung zwischen Rowena und Rebecca. Doch ein allseits freundschaftliches Miteinander von Sachsen und Normannen, Juden und Christen wäre utopisch. Der Ausgang des Romans rief bei zahlreichen Lesern Enttäuschung hervor, da sie Rebecca und Ivanhoe als eigentlich zueinander gehörendes Paar wahrnahmen. Hierzu äussert sich Scott in seinem Vorwort zu *Ivanhoe* in der sogenannten Magnum-Ausgabe von 1830:

„The character of the fair Jewess found so much favour in the eyes of some fair readers, that the writer was censured, because, when arranging the fates of the characters of the drama, he had not assigned the hand of Wilfred to Rebecca, rather than the less interesting Rowena. But, not to mention that the prejudices of the age rendered such an union almost impossible, the author may, in passing, observe, that he thinks a character of a highly virtuous and lofty stamp, is degraded rather than exalted by an attempt to reward virtue with temporal prosperity. Such is not the recompense which Providence has deemed worthy of suffering merit, and it is a dangerous and fatal doctrine to teach young persons, the most common readers of romance, that rectitude of conduct and of principle are either naturally allied with, or adequately rewarded by, the gratification of our passions, or attainment of our wishes. In a word, if a virtuous and self-denied character is dismissed with temporal wealth, greatness, rank, or the indulgence of such a rashly formed or ill assorted passion as that of Rebecca for Ivanhoe, the reader will be apt to say, verily Virtue has had its reward. But a glance on the great picture of life will show, that the duties of self-denial, and the sacrifice of passion to principle, are seldom thus remunerated; and that the internal consciousness of their high-minded discharge of duty, produces on their own reflections a more adequate recompense, in the form of that peace which the world cannot give or take away.“<sup>258</sup>

### 3.4. Scott-Adaptionen

Sir Walter Scotts handlungsreiche und bildintensive Dichtungen und Romane erfreuen sich nicht nur beim lesenden Publikum äußerster Beliebtheit, sie stellen auch die Vorlage für zahlreiche dramatische Adaptionen dar. *Guy Mannering* (1815), *Rob Roy* (1817), *Heart of Midlothian* (1818) und *The Bride of Lammermoor* (1819) scheinen hierbei besonders anregend für Schauspielautoren, Librettisten, Filmautoren und andere Bearbeiter zu sein, gleich darauf folgen jedoch *The lady of the lake* (1810) und *Ivanhoe* (1819).<sup>259</sup> H. Philip

---

<sup>258</sup> Walter Scott: *Ivanhoe. A Romance*, 1831, S. xiiiif.

<sup>259</sup> H. Philip Bolton: *Scott Dramatized*, 1992, S. 342.

Bolton spricht davon, dass circa 290 *Ivanhoe*-Bearbeitungen dem Bereich Drama / Bühne zuzurechnen seien, und circa ein Viertel hiervon auf die Oper entfällt.<sup>260</sup> Jeff Dailey führt jedoch insgesamt nur circa 49 Adaptionen im 19. Jahrhundert an, inklusive Opern und Burlesken.<sup>261</sup> In jedem Falle ist nicht für jede bekannte Dramatisierung eine Aufführung belegbar, und ein Großteil von ihnen dürfte keine weite Verbreitung gefunden haben. *Ivanhoe* ist aufgrund der häufig verwandten direkten Rede verhältnismäßig unkompliziert in eine Bühnenfassung umzuarbeiten. Hinzu kommt eine spannende Szenerie, die mit Hilfe von Maschinen im Theater ansprechende Effekte ergeben kann – auch wenn einige Situationen sicherlich immer eine Herausforderung für Bühnenbildner und Maschinisten darstellen.

Bereits im Januar 1820, also nur wenige Wochen nach der Publikation des Romans, war *Ivanhoe* in London auf der Bühne zu sehen. Es rivalisierten innerhalb eines Jahres sechs Adaptionen<sup>262</sup> miteinander, hierunter Thomas J. Dibbins *Ivanhoe, or The Jew's Daughter*, William T. Moncrieffs *Ivanhoe, or The Jew of York* und Samuel Beazleys *Ivanhoe, or The Knight Templar*. Dibbins und Moncrieffs Texte wurden publiziert und beide scheinen eine weite Verbreitung gefunden zu haben, die insbesondere für die Operngeschichte relevant sein könnte: A. Dean Palmer vermutet, Johann Reinhold Lenz habe Moncrieffs Version als Vorlage für sein *Gericht der Templer* verwendet, was wiederum eine Quelle für Wohlbrücks *Der Templer und die Jüdin*-Libretto gewesen sei,<sup>263</sup> und Dailey sieht Parallelen zwischen der Version Moncrieffs und dem Libretto von Julian Russel Sturgis für Arthur Sullivans Oper *Ivanhoe*. Beazleys musical drama wurde gedruckt mit arrangierter sowie komponierter Musik von John Parry und William Kitchiner<sup>264</sup> und hielt sich 30 Jahre lang auf der Bühne. 1824 vertonte Francesco Morlacchi mit *Il da d'Avenel* für Venedig ein Libretto von Gaetano Rossi, welches zahlreiche Elemente aus *Ivanhoe* enthält, und das vier Jahre später auch von G. Nicolini für Bergamo umgesetzt wurde. Die größte Verbreitung fand *Ivanhoé*, ein 1826 in Paris uraufgeführtes Pasticcio aus Rossini-Werken, das von Antonio Pacini zu einem Text von Émile Deschamps und Gustave de Wailly erstellt wurde, und das im folgenden Jahr in Gent und Lille, sowie in einer dem Roman angepassten englischen Version in London (1829), Dublin (1830), New York (1832) und Philadelphia (1834) aufgeführt wurde. In deutscher Übersetzung lief es erstmals 1833 in Coburg. Über dieses Pasticcio schreibt Walter Scott in sein Tagebuch:

„In the evening at the Odéon, where we saw *Ivanhoe*. It was superbly got up, the Norman soldiers wearing pointed helmets and what resembled much hauberks of mail, which looked very well. The number of the attendants, and the skill with which they were moved and

<sup>260</sup> H. Philip Bolton: *Scott Dramatized*, 1992, S. 342.

<sup>261</sup> Jeff S. Dailey: *Sir Arthur Sullivan's Grand Opera 'Ivanhoe' and its Theatrical and Musical Precursors*, 2008, S. 16.

<sup>262</sup> Vgl. Jeff S. Dailey: *Sir Arthur Sullivan's Grand Opera 'Ivanhoe' and its Theatrical and Musical Precursors*, 2008, S. 16.

<sup>263</sup> Siehe Kapitel 4.2. Das Libretto und seine Vorlagen.

<sup>264</sup> Zur musikalischen Genese vgl. Jeff S. Dailey: *Sir Arthur Sullivan's Grand Opera 'Ivanhoe' and its Theatrical and Musical Precursors*, 2008, S. 17ff.

grouped on the stage, were well worthy of notice. It was an opera, and of course the story greatly mangled, and the dialogue in a great part nonsense. Yet it was strange to hear anything like the words which I (then in an agony of pain with spasms in my stomach) dictated to William Laidlaw at Abbotsford, now recited in a foreign tongue, and for the amusement of a strange people.“<sup>265</sup>

Das Libretto von *Ivanhoé* weicht stark von der Romanvorlage ab: Zwei Muslime, Ismael und Léila, suchen auf Cédrics Schloss Zuflucht. Der Hausherr berichtet von seinem lang zurück liegendem Aufenthalt im Heiligen Land, wo der Erbe des sächsischen Throns im Kampf fiel und dessen Tochter Édith von Feinden verschleppt wurde. Es stellt sich am Schluss der Oper heraus, dass Léila Édith ist, und sie als gebürtige Christin und Sächsin Ivanhoé heiraten kann. Über die Aufführung dieses Werkes in Paris berichtet die *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* kurz:

„Théâtre royal de l’Odéon. Hier war neu: *Ivanhoé*, Oper in drey Aufzügen, nach dem Englischen, die Musik aus Rossini’schen Opern gezogen. Dieses Werk hat keine üble Aufnahme gefunden; es sollen aber zu der ersten Vorstellung 1500 Freybillets ausgegeben worden seyn.“<sup>266</sup>

Für den deutschsprachigen Raum sind bis zu Wohlbrücks und Marschners *Der Templer und die Jüdin* nur zwei Bühnenadaptionen bekannt, die beiden 1824 uraufgeführten Schauspiele *Das Gericht der Templer*<sup>267</sup> von Johann Reinhold Lenz<sup>268</sup>, sowie *Die alten Tempelritter* bzw. *Ivanhoe* von Wenzel Tremler Lemberg. Beide Werke waren 1823 zunächst beim Wiener Burgtheater eingereicht, von der Zensur jedoch verboten worden.<sup>269</sup> Zu diesem Zeitpunkt gab es bereits einige Vertonungen anderer Werke des Schotten. Insbesondere in Frankreich und Italien erfreuten sich seine Stoffe auf der Opernbühne steigender Beliebtheit: zwischen 1819 und 1829 entstanden acht Opern (inklusive *Ivanhoé*) in französischer und sechs in italienischer Sprache. Rossinis *La donna del lago* war 1819 die erste Oper, ihr liegt das Versepas *The lady of the lake* zugrunde. Den durchschlagendsten Erfolg unter den Romanadaptionen hatte in diesen Jahren sicherlich François-Adrien Boieldieu’s *La dame blanche* (1825) nach *Guy Mannering* und *The Monastery*. Neben den französischen und italienischen Opern sind die Liedvertonungen Franz Schuberts anzuführen, die im deutschen Sprachraum die bedeutendste musikalische Auseinandersetzung mit den Sujets Scotts darstellen. Zu den Vorlagen gehören *The lady of the lake* (7 Gesänge, D835–9, 843), *A Legend of Montrose* (*Lied der Anna Lyle* D830), *The Pirate* (*Gesang der Norna* D831) und *Ivanhoe* (*Romanze des Richard Löwenherz* D907). Auf der Ebene der deutschsprachigen Oper scheint Marschner der erste Komponist gewesen zu sein, der sich der britischen Stoffe

---

<sup>265</sup> Walter Scott: *The Journal of Sir Walter Scott*, 1890, S. 289.

<sup>266</sup> Anon.: „Nachrichten“, Dezember 1826, Sp. 810.

<sup>267</sup> 1824 in Breslau uraufgeführt, 1826 veröffentlicht in einem Band mit *Die Flucht nach Kenilworth*, nach Scotts *Kenilworth*, in Mainz bei Kupferberg.

<sup>268</sup> Alias Kühne, 1778 bis 1854, Neffe von Jakob Michael Reinhold Lenz.

<sup>269</sup> Rainer Schüren: *Die Romane Walter Scotts in Deutschland*, 1969, S. 126.

angenommen hat, wobei einschränkend zu vermerken ist, dass Philipp Jakob Riotte<sup>270</sup> Musik zu einer Dramatisierung von *The Talisman (König Richard in Palästina, 1827)* schuf, und andere Opern teilweise in deutscher Übersetzung auf die Bühne kamen. Marschner selbst kannte mit Sicherheit *La dame blanche*: Weber hatte dieses Werk auf seiner Reise nach England in Paris gesehen und an Theodor Hell (= Hofrat Winkler) geschrieben, er solle diese Oper übersetzen und sie von Marschner einstudieren lassen.<sup>271</sup> Hierzu kam es nicht, die Erstaufführung fand im August 1827 statt, also nach Marschners Weggang aus Dresden. Es handelte sich um eine Übersetzung von F. Ellmenreich (*Die weiße Dame*),<sup>272</sup> die im November 1826 bereits in Weimar zu Gehör gebracht worden war.<sup>273</sup> Zeitgleich erstellte Ignaz Franz Castelli je eine deutschsprachige Version des Werkes für München (*Die weiße Dame von Avenel*, November 1826) und Wien (*Die weiße Frau*, Dezember 1826).<sup>274</sup> Einige Monate früher scheint die Oper schon in Leipzig zu hören gewesen zu sein. Carl Augustin Grenser notiert im Jahr 1826:

„Den 19. Sept. wurde zum Erstenmale gegeben: Die weiße Dame von Awenel, Oper in 3 Aufz. Musik von Bojeldieu.“<sup>275</sup>

Marschner hatte spätestens im Mai 1827 in Magdeburg die Gelegenheit, die Oper auf der Bühne zu sehen, er berichtet hierüber in der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*.<sup>276</sup> Zudem stand *Die weiße Dame [von Awenel]* während seines Aufenthaltes in Leipzig mehrfach auf dem Programm.<sup>277</sup> Im März 1831 dirigierte Marschner *Die weiße Frau*, nun in seiner neuen Stellung als Kapellmeister des Hoftheaters Hannover.<sup>278</sup> Desweiteren könnte er *La donna del lago* in Dresden gesehen haben, das als deutsche Erstaufführung im September und Oktober 1821<sup>279</sup> unter der Leitung Webers gegeben wurde, jedoch existieren hierzu keine näheren Hinweise. Inwiefern Marschner von Morlacchis *Ilda d'Avenel* Kenntnis hatte, lässt sich nicht eindeutig sagen.<sup>280</sup> Nach der Uraufführung von *Der Templer und die Jüdin* beschäftigten sich mindestens sieben weitere Komponisten mit einer *Ivanhoe*-Vertonung, wobei allein vier in Italien uraufgeführt wurden. Die bekanntesten Adaptionen sind Otto Nicolais *Il Templario* (1840) und Arthur Sullivans *Ivanhoe* (1891).

<sup>270</sup> 1776-1856, Komponist und Kapellmeister, tätig an der Wiener Hofoper und dem Theater an der Wien.

<sup>271</sup> John Hamilton Warrack: *Carl Maria von Weber*, 1976, S. 346.

<sup>272</sup> Michael Hochmuth: *Chronik der Dresdner Oper*, 1998, S. 117.

<sup>273</sup> Vgl. *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*; <http://www.opernprojekt.uni-koeln.de/> [Zugriff am 23.01.2013].

<sup>274</sup> Vgl. *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*; <http://www.opernprojekt.uni-koeln.de/> [Zugriff am 23.01.2013].

<sup>275</sup> Carl Augustin Grenser: *Geschichte der Musik in Leipzig 1750-1838*, 2005, S. 163.

<sup>276</sup> Heinrich Marschner: „Ueber den Zustand der Musik in Magdeburg“, 1827, S. 148ff.

<sup>277</sup> Nach den Aufzeichnungen von Carl Augustin Grenser im Jahr 1826 acht Mal, in den Jahren 1827 bis 1829 je vier Mal. Carl Augustin Grenser: *Geschichte der Musik in Leipzig 1750-1838*, 2005, S. 164, 167, 171, 174, 176.

<sup>278</sup> Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 83.

<sup>279</sup> Marschner kam im August 1821 nach Dresden.

<sup>280</sup> Vgl. Kapitel 2.3. Zur Biographie Heinrich August Marschners.

#### **4. Der Templer und die Jüdin. Zwischen dramatischer Adaption und künstlerischer Deutung**

Im vierten Kapitel wird Wilhelm August Wohlbrücks und Heinrich August Marschners textlich-inhaltlicher Umgang mit dem Stoff des *Ivanhoe* dargelegt. Hierfür werden zunächst die Entstehungsvoraussetzungen betrachtet, was sowohl die Beziehung der beiden Männer zueinander als auch ihre Zusammenarbeit betrifft. Die anschließenden Untersuchungen zur Umarbeitung des *Ivanhoe* in ein Libretto bilden den Kern des Kapitels. Es werden Fragestellungen nach der Adaption des Sujets und dem Aufbau des Textbuches in Hinblick auf den Roman einerseits, sowie vor der Folie der spezifischen Bedingungen der Dialogoper andererseits verfolgt.

##### **4.1. Der Entstehungshintergrund**

*Der Templer und die Jüdin* ist nach *Der Vampyr* die zweite Oper, die Marschner gemeinsam mit seinem Schwager Wilhelm August Wohlbrück schuf. Zu diesem Zeitpunkt war der Komponist in engem Kontakt mit verschiedenen Mitgliedern der weitverzweigten Schauspielerfamilie und es ist möglich, dass er im gegenseitigen Austausch ihre künstlerischen Ansichten detailliert kennenlernte und sie zu seiner persönlich-künstlerischen Weiterentwicklung nach der Dresdner Zeit beitrugen. Aus diesem Grunde sollen im Folgenden zunächst die Familie Wohlbrück und insbesondere Wilhelm August Wohlbrück vorgestellt werden, bevor auf die Zusammenarbeit von Librettist und Komponist eingegangen wird.

##### **4.1.1. Marschner und die Familie Wohlbrück**

„Jeder Tag brachte mich am frühen Morgen schon in heitere Laune; denn wenn ich in meinem Logis in der Bolkergasse aufstand und zuerst ans Fenster trat, sah ich drei Knäblein, jung, schön, hold und weise, nämlich die drei Söhne des Direktors Wohlbrück, welche, gleich groß, in egalere Kleidung, Nankinhosen, übergeschlagenen Kragen, worüber das lange blonde Lockenhaar hing, ihre Mappen unterm Arm, in die Schule wandern. Diese freundlichen Knaben machten nicht allein einen guten Eindruck auf meine Stimmung, sie mahnten auch, daß es für mich Zeit sei, an die Arbeit zu gehen.“<sup>281</sup>

Diese Anekdote Carl Theodor Müllers<sup>282</sup> bezieht sich auf seinen Aufenthalt in Düsseldorf im Jahre 1809 und scheint die früheste Bezugnahme auf den Schauspieler und Librettisten Wilhelm August Wohlbrück zu sein. Sie deutet darüber hinaus Wohlbrücks familiären Hintergrund an, denn es handelt sich bei ‚Direktor Wohlbrück‘ um den Regisseur des Bergischen Nationaltheaters, über das Müller berichtet:

---

<sup>281</sup> Ludwig Wollrabe: *Der Franzosen-Müller*, [1842], S. 44.

<sup>282</sup> Eigentlich Carl Theodor Meunier, geboren 1792, genannt Franzosen-Müller, Soldat und Schauspieler. Vgl. Kurt Loup: *Die Wohlbrücks*, 1975, S. 123.



„Das Stadttheater war sehr gut besetzt, es zählte ausgezeichnete Talente. An der Spitze stand der in der Theaterwelt rühmlichst bekannte Regisseur Wohlbrück.“<sup>283</sup>

Johann Gottfried Wohlbrück<sup>284</sup> war ein geschätzter Schauspieler, Regisseur und Dramatiker, der unter anderem in Hamburg, Düsseldorf und München wirkte, und ab 1817 als Regisseur und Schauspieler in Leipzig engagiert war. Karl Theodor von Küstner<sup>285</sup> führt in seinem *Rückblick auf das Leipziger Stadttheater* unter der Rubrik ‚Regie und Inspektion‘ an:

„Herr Wohlbrück, Regisseur, vom Münchner Hoftheater, einer der vorzüglichsten Schauspieler Deutschlands im Fache der Charakterrollen, zugleich geschätzter dramatischer Dichter, ein Mann von Geist und Bildung.“<sup>286</sup>

In seiner Arbeit war er dem Realismus der Hamburger Schauspieltradition zugeneigt,<sup>287</sup> er beschäftigte sich mit Engels *Ideen zu einer Mimik* (1785-1786), Lessings *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769) und Ifflands *Fragmente über Menschendarstellung* (1785), zudem stand er während seiner Zeit in Hamburg von 1798 bis 1805 gemeinsam mit Friedrich Ludwig Schröder auf der Bühne.<sup>288</sup> Im *Conversations-Lexicon* ist über diese Art des Schauspiels und Wohlbrücks Leistung hierin zu lesen:

„Es giebt eine Gattung dramatischer Darstellungen, welche bei den Alten, wenn auch nicht unberücksichtigt blieb, doch lange nicht so geschätzt und ausgebildet war, als sie es besonders in den letztverflossenen beiden Decennien unter uns vorzüglich durch Iffland wurde, wir meinen die eigentlichen Charakterdarstellungen, oder diejenigen Stücke, wo Dichter und Schauspieler sich's zum Hauptzweck gemacht haben, den innern geistigen Organismus eines Menschen dergestalt zu entwickeln, daß sein eigenthümliches Wesen nicht nur in den sprechendsten Zügen klar von uns angeschaut wird, sondern auch durch diese Eigenthümlichkeit unsere ganze Aufmerksamkeit und Theilnahme erregt. Daß diese Charaktergemälde eine schätzenswerthe Bereicherung der dramatischen Kunst sind, wird Niemand läugnen. Daher auch diejenigen darstellenden Künstler, welche darin etwas mehr als Gewöhnliches leisten, aller Achtung und der Auszeichnung Werth sind. Wohlbrück gehört zu dieser Classe und hat durch dergleichen Darstellungen vorzüglich seinen Ruf begründet. Seine Darstellungen sind mit Kenntniß der menschlichen Natur, mit feiner Beobachtung der Art und Weise, wie sich die verschiedenen Charaktere zu äußern pflegen, und mit vieler Haltung und Übereinstimmung ausgeführt. Er strebt dem großen Muster in dieser Gattung, Iffland, nicht ohne Glück nach, wie dies sein Geiziger nach Moliere, sein Oberförster in den Jägern, sein Nathan und andere Rollen beweisen. Auch das Feinkomische mißlingt ihm nicht.“<sup>289</sup>

---

<sup>283</sup> Ludwig Wollrabe: *Der Franzosen-Müller*, [1842], S. 40f.

<sup>284</sup> Er wurde am 24. März 1770 in Berlin geboren und starb am 27. April 1822 in Leipzig.

<sup>285</sup> Karl Theodor (von) Küstner (1784-1864), 1837 in den Adelsstand erhoben, leitete von 1817 bis 1828 das Stadttheater Leipzig.

<sup>286</sup> Karl Theodor Küstner: *Rückblick auf das Leipziger Stadttheater*, 1830, S. 24.

<sup>287</sup> Vgl. Friedrich Schulze: *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*, 1917, S. 27f. und Fritz Hennenberg: *Geschichte der Leipziger Oper*, 2009, S. 35.

<sup>288</sup> Kurt Loup: *Die Wohlbrücks*, 1975, S. 51, 59, 97f.

<sup>289</sup> Anon.: „Wohlbrück“, 1820, S. 775.

Wohlbrück befindet sich so in einer dramaturgisch-ästhetischen Tradition, die Wolfgang Becker als entscheidend für die Entwicklung der deutschen Oper ansieht.<sup>290</sup> Im musiktheatralischen Bereich ist vor allem Wohlbrücks Arbeit für Johann Nepomuk Freiherr von Poißl, für den er das Libretto zu *Athalia* (1814) schrieb, sowie seine Freundschaft zu Meyerbeer und Weber hervorzuheben. Für Meyerbeer verfasste Wohlbrück das Textbuch zu dem Lustspiel *Wirth und Gast, oder Aus Scherz Ernst* (1813), das auch als *Die beiden Kalifen* beziehungsweise *Alimelek* aufgeführt wurde. Weber brachte es in Prag (1815) und in Dresden (1820) auf die Bühne, wobei er in Prag sowohl eine enthusiastische Einführung, als auch einen positiven Vorstellungsbericht veröffentlichte. Betreffend Wohlbrück heißt es hierbei:

„Der Dichter dieser Oper, Herr Wohlbrück ist selbst Schauspieler; früher in Hamburg, gegenwärtig Mitglied des königl. Hoftheaters zu München. Ein vielseitig gebildeter Mann, der als trefflicher, einsichtsvoller Künstler überall geliebt und geschätzt ist. Kenntniss des Theaters, sprechende Zeichnung der Charaktere und Herrschaft über die Sprache sind ihm eigen. Außer diesem Operngedicht verdankt ihm die deutsche Bühne noch mehrere andere Werke, die ich später zu berühren Gelegenheit finden werde.“<sup>291</sup>

„Der Stoff derselben ist der *erwachte Schläfer* aus dem Märchen der 1001 Nacht. Er ist mit ungemeinem Witz und echter Laune behandelt; weshalb man vor allem dem Componisten Glück wünschen muss, einen Operndichter, wie Hr. Wohlbrück, zum Gefährten gehabt zu haben. Wo mit solcher Theaterkenntnis, Charakterzeichnung, und in solchen, Melodie erzeugenden Versen geschrieben ist: da muss der Componist ergriffen und befeuert werden – was dieser ebenso trefflich auch hier bewiesen hat.“<sup>292</sup>

Weber selbst vertonte unter dem Eindruck von Wellingtons Sieg 1815 Wohlbrücks Text zu der Kantate *Kampf und Sieg*, wobei er in einem Brief an Caroline bemerkt:

„das Gedicht ist vortrefflich und ganz des großen Gegenstandes würdig. Möge der Himmel mir nur die Kraft verleihen, es eben so groß von Seiten der Musik der Welt zu geben, damit doch etwas mein kurzes Leben überlebt.“<sup>293</sup>

Johann Gottfried Wohlbrück verstarb am 27. April 1822, vier Jahre, bevor Marschner mit der Ehelichung der Tochter Marianne in die Schauspielerfamilie einheiratete. Obwohl Marschner Johann Gottfried Wohlbrück höchstwahrscheinlich nicht persönlich kannte,<sup>294</sup> dürfte dieser einerseits in seiner Eigenschaft als bekannter und geschätzter Schauspieler, Regisseur und (Opern-)dichter, andererseits als Vater, über den seine Kinder die Theaterwelt kennen lernten, in den Jahren nach seinem Tode weiterhin prägend gewesen sein. Insgesamt ist davon auszugehen, dass der enge Kontakt mit der Familie Wohlbrück dem aus völlig anders

---

<sup>290</sup> Wolfgang Becker: *Die deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber 1817-1826*, 1962, S. 10.

<sup>291</sup> Carl Maria von Weber: „Ueber die Oper ‚Alimelek, Wirth und Gast, oder, aus Scherz – Ernst‘“, 22. November 1815, Sp. 785-788.

<sup>292</sup> Carl Maria von Weber: „Dramatisch-musikalische Notizen als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem Landständischen Theater zu Prag erscheinender Opern zu erleichtern“, 21. Oktober 1815, S. 1203.

<sup>293</sup> 17. August 1815. Zit. nach: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*, Briefe, Digitale Edition.

<sup>294</sup> Marschner verließ Leipzig vor der Eröffnung des Küstnerschen Theaters.

gearteten familiären Verhältnissen stammenden Marschner<sup>295</sup> neue Horizonte öffnete. In den Jahren zwischen der Hochzeit<sup>296</sup> und dem Engagement in Hannover<sup>297</sup> scheinen die Verbindungen besonders intensiv gewesen zu sein, auch wenn die Beziehung nicht zu allen Familienmitgliedern ungetrübt positiv war.

Im Dezember 1825 starb Marschners zweite Frau Eugenie Franziska, geborene Jaeggi, und hinterließ ein Kleinkind in der Obhut ihres Mannes. Im März des folgenden Jahres kam die Sängerin Marianne Wohlbrück<sup>298</sup> nach Dresden, und trat mindestens zwei Mal in der Oper auf: als Agathe im *Freischütz* (27. April 1826) und als Königin der Nacht in der *Zauberflöte*.<sup>299</sup> Während dieses Aufenthaltes lernte sie Marschner kennen, der Jahrzehnte später brieflich einen unbekannten Adressaten wissen ließ,:

„daß 1804 das Geburtsjahr meiner verstorbenen Gattin *Mariane* war. Mit 15 Jahren schon betrat sie in Breslau als erste jugendliche Sängerin die dortige Bühne u erwarb sich bald durch geistreiche Auffassung ihrer Aufgaben, sowie durch warme, lebensvolle Darstellung der ihr anvertrauten Parthien die allgemeinste, ja selbst enthusiastische Anerkennung. Carl Schall, der Freund ihres vortrefflichen Vaters, nahm sich ihrer väterlich an u fuhr fort, ihren reichen, eigenthümlichen Geist sorgfältig auszubilden. Nach einem Jahr gewann Holbein sie für die Prager Bühne, wo sie ebenfalls (namentlich in Coloraturparthien, Königin der Nacht pp) an der Seite von H. Sonntag ein Jahr lang die ehrenvollste Anerkennung sich zu erwerben wußte. Hierauf wurde sie von dem damaligen Großherzog v. Darmstadt für dessen Hoftheater gewonnen, wo sie in den Rollen der Prinzessin von Navarra [*Jean de Paris* von Boildieu], als Emmeline [*Die Schweizerfamilie* von Weigl], Myrrha [*Das unterbrochene Opferfest* von Winter], Susanne [*Le nozze di Figaro* von Mozart], Amazili [*Fernando Cortez* von Spontini], Vestalin und Statyra (Olympia) excellirte. Hier hörte sie Spontini u berief sie später nach Berlin, wohin sie 1826 auch ging. Allein die dortigen Verhältnisse sagten ihr nicht zu u. sie nahm deshalb eine Einladung Barbaja's nach Wien an, wohin sie im März 1826 reiste, nachdem sie erst mit größtem Glück in *Dessau* (von der Herzogin selbst eingeladen) eine Reihe von Gastvorstellungen gegeben hatte. Von da setzte sie über Dresden ihre Reise nach Wien fort, wohin sie aber nicht kam. Denn in Dresden, wo sie einige Zeit bei ihrer dort weilenden ältern Schwester<sup>300</sup> zu Besuch verweilte, lernte ich sie kennen und verheiratete mich mit ihr schon am 3t Juli 1826. Durch sie lernte ich ihren Bruder *Wilhelm Wohlbrück* kennen, der mir das Buch zum *Vampyr* schrieb. Für sie schrieb ich die Rollen *Malwina* im *Vampyr*, *Rebecca* im Tempel u *Johanna* in Falkners Braut, die sie einige male uns, aber mit unvergeßlicher Meisterschaft u Wirkung sang. Im Jahre 1830 trat sie ganz von der Bühne ab u sang nur noch einmal in Hannover die *Rebecca* im Tempel, welche zu meinem Benefice gegeben wurde. Noch heute spricht man hier von dieser vortrefflichen Kunstleistung. Von da

<sup>295</sup> Marschner wuchs in Zittau auf, sein Vater (Johann) Franz Anton Marschner war Handwerker und Laienflötist.

<sup>296</sup> 3. Juli 1826.

<sup>297</sup> 19. Dezember 1831.

<sup>298</sup> Charlotte Marianne, geboren in Hamburg am 6. Januar 1804, gestorben in Berlin oder Hannover am 7. Februar 1854.

<sup>299</sup> Vgl. Oscar Fambach: *Das Repertorium des Königlichen Theaters und der Italienischen Oper zu Dresden 1814-1832*, 1985, S. 111, S. 113.

<sup>300</sup> Hierbei handelt es sich um Louise Wohlbrück (1800-?), eigentlich Karoline Marie Luise, verheiratete Detroit, Schauspielerin und Theaterdirektorin.

an lebte sie nur ihrer Familie als die liebevolle Mutter u Gattin u – ganz im Stillen, uns allen unbekannt – pflegte sie ihr poetisches Talent, von welchem ich nach ihrem im Februar 1854 erfolgten Tod erst zahlreiche, vortreffliche Proben vorfand.“<sup>301</sup>

Bereits im Mai setzte Marschner seinen Freund und Verleger Friedrich Hofmeister<sup>302</sup> in Leipzig von seinem „amorosen Zustand“<sup>303</sup> in Kenntnis, am 13. Juni informierte er ihn über das Datum der Trauung und bat ihn darum, „meine geliebte Braut selbst zum Altar [zu] führen“<sup>304</sup>, und am 3. Juli fand die Trauung ‚en famille‘ statt. Bei dieser Gelegenheit lernte Marschner Wilhelm August Wohlbrück kennen, der allerdings kurz nach den Feierlichkeiten wieder abreisen musste.<sup>305</sup> Da diesen Sommer Marschners Kontrakt in Dresden auslief, brach das Ehepaar am 8. August zu einer Kunstreise auf. Der Verlauf dieser Reise und die Begegnungen mit einzelnen Mitgliedern der Familie Wohlbrück während dieser Zeit lassen sich punktuell an Marschners Reisetagebuch<sup>306</sup> und seinen Briefen an Hofmeister ablesen. Marschners Habe und den Sohn Alfred hinterließen sie in der Obhut von Mariannes Mutter<sup>307</sup> und begaben sich zunächst nach Berlin, wo sie bei dem königlich-preußischen Kriegsrat und Historiker Siegmund Wilhelm Wohlbrück<sup>308</sup> logierten.<sup>309</sup> Von hier aus ging es weiter nach Breslau, wo sie Mariannes Brüder Ludwig<sup>310</sup> und Gustav<sup>311</sup> wiedersahen beziehungsweise neu kennenlernten. Über Ludwig berichtet Marschner in seinen Aufzeichnungen positiv, vor allem dass sie auf sein Drängen hin bei ihm Logis bezogen und ein fröhliches Miteinander entstand. Gustav wird als heftig und streitsüchtig beschrieben, Marschner merkt an: „man muß sich mit ihm sehr in Acht nehmen“<sup>312</sup>. Der Aufenthalt in Breslau wurde getrübt durch die unerwartete Ankunft von Mariannes Mutter:

„Doch wurde unsre Freude schon am 11t d.M. durch die Ankunft der *Mad: Wohlbr.* (die all' meine Habe im Stiche gelaßen, u mein Kind nach *Görlitz* gebracht hatte um nun uns als böser Geist zu verfolgen) gar sehr gestört u unterbrochen.“<sup>313</sup>

Das Ehepaar beschloss weiter zu reisen, wobei sich Gustav ihnen anschloss. Am 26. September 1826 kamen sie in Danzig an, wo sowohl Gustav als auch Marschners im

<sup>301</sup> Brief vom 7. September 1855; zit. nach: Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 85f. Das Original liegt in der Stadtbibliothek Hannover. Waidelich gibt an, dass sich fast sämtliche von Marschner gemachten Angaben mit Hilfe des *Tagebuchs der deutschen Bühnen* bestätigen lassen.

<sup>302</sup> 1782 bis 1864, seit Anfang 1826 Duzfreund Marschners.

<sup>303</sup> Brief an Friedrich Hofmeister vom 26. Mai 1826, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

<sup>304</sup> Brief an Friedrich Hofmeister vom 13. Juni 1826, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

<sup>305</sup> Dies ergibt sich aus einem Brief an Hofmeister vom 17. Juli 1826. Waidelich zieht hieraus, und der Tatsache, dass Marschner erst über ein Jahr später Hofmeister von dem neuen Projekt *Der Vampyr* berichtet, den Schluss, dass es anlässlich der Hochzeit noch nicht zu ersten Besprechungen über die gemeinsame Arbeit gekommen sei, wie Christian Friedrich Johann Girschner in seiner biographischen Skizze von 1833 angibt. Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 121.

<sup>306</sup> Marschner führte vom 8. August 1826 bis vermutlich zum 30. April 1828 in unregelmäßigen Abständen ein Tagebuch. Dies wurde von Waidelich in *Von der Lucretia zum Vampyr* erstmals vollständig vorgelegt. Das Autograph befindet sich im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig.

<sup>307</sup> Marianne, aber auch Anna Maria sowie Marie Anne, geborene Mangoldi. (1770-1852), Schauspielerin.

<sup>308</sup> 1762 bis 1834.

<sup>309</sup> Marschner in seinem Reisetagebuch. Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 93, S. 95.

<sup>310</sup> Ludwig August Wohlbrück (1796-1861), Schauspieler, Regisseur und Theaterdirektor.

<sup>311</sup> Gustav Friedrich Wohlbrück (1793-1849), Schauspieler und Regisseur.

<sup>312</sup> Marschner in seinem Reisetagebuch. Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 103.

<sup>313</sup> Marschner in seinem Reisetagebuch. Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 104.

Theater zeitweise Beschäftigung fanden. In seinem Bericht über Danzig in der *Zeitung für die elegante Welt* hebt Marschner die darstellerischen Fähigkeiten seines Schwagers hervor und beschreibt ihn als „Intriguant und feinen Komiker“<sup>314</sup>. Im Februar 1827 reisten Marschners wieder nach Berlin und von dort aus nach Magdeburg, wo sie bei Wilhelm August Unterkunft fanden. In einem Korrespondenzbericht an die *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* beschreibt Marschner die künstlerischen Leistungen von dessen Frau Gustel<sup>315</sup>:

„Für Altpartien: Madame Wohlbrück, die ich nur in der Rolle der Margarethe in der weißen Dame sah und hörte. Ihr Spinnliedchen trug sie recht charakteristisch vor, nur war das Akkompagnement durchaus zu stark. In der Scene wo sie ihren Julius von Avenel wieder erkennt, spielte sie so meisterhaft, daß das ganze Haus stürmisch applaudirte. Sonst scheint sie im Gesang auch nur Naturalistin, was ich besonders aus der unsichern Intonation im Terzett des zweiten Akts schloß.“<sup>316</sup>

Der Mai war für die Familie Marschner ein ereignisreicher Monat: die Tochter Antonie<sup>317</sup> wurde geboren und der Komponist berichtet seinem Verleger Hofmeister über seine Zusammenarbeit mit Wilhelm August an der Oper *Der Vampyr*<sup>318</sup>. Marschner und seine Frau wohnten insgesamt vier Monate bei Wohlbrücks,<sup>319</sup> was wohl auch auf Mariannes Schwangerschaft und Niederkunft zurück zu führen ist. Im Juli brachen Marschners zu einer weiteren Kunstreise<sup>320</sup> auf, die sie im August nach Leipzig brachte, wo Marianne von Karl Theodor Küstner einen Vertrag zunächst für Gastauftritte, später dann für ein Festengagement von achteinhalb Monaten erhielt. Dies war der Anlass sich in Leipzig niederzulassen, wobei Marschner im Oktober wieder nach Magdeburg fuhr, um mit Wilhelm August am *Vampyr* zu arbeiten, der im Dezember schließlich beendet wurde. Im Jahr 1828 verlegte sich der Ort des Geschehens nach Leipzig, wo am 29. April Wohlbrücks und Marschners Oper uraufgeführt wurde, und wohin Wilhelm August und seine Frau ab September im Rahmen des mehrwöchigen Gastspiels des Magdeburger Theaters<sup>321</sup> übersiedelten. In diesem Jahre wurde nach dem Vorbild der Berliner Sonntagsgesellschaft die Leipziger Tunnel-Gesellschaft<sup>322</sup> gegründet, zu deren ersten Mitgliedern Marschner und

---

<sup>314</sup> Heinrich Marschner: „Korrespondenz und Notizen. Aus Danzig“, 13. Januar 1827, Sp. 79.

<sup>315</sup> Loup gibt an es handle sich hierbei Auguste Wohlbrück, geborene Seebach, Sängerin und Schauspielerin sowie Tante der Schauspielerin Marie Seebach (1829-1897). Diese Informationen sind jedoch nicht gesichert. Kurt Loup: *Die Wohlbrücks*, 1975, S. 181 sowie Ingrid Bigler-Marschall, Wilhelm Kosch [begr.]: *Deutsches Theater-Lexikon*, 2008, S. 3503.

<sup>316</sup> Marschner, Heinrich: „Ueber den Zustand der Musik in Magdeburg“, 9. Mai 1827, S. 150.

<sup>317</sup> Henriette Marianne Antonie (1827-1891), genannt Toni und später verheiratet mit Johann August Carl Basson. Sie und ihr älterer Halbbruder Alfred Guido sind die einzigen Kinder, die den Vater überlebten.

<sup>318</sup> Brief vom 22. Mai 1827, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

<sup>319</sup> 2. März bis 7. Juli 1827.

<sup>320</sup> Nach Braunschweig, Düsseldorf, Köln, Bonn, Mainz, Frankfurt, Weimar und weiteren Orten.

<sup>321</sup> Da sich nach dem Rücktritt Küstners zunächst keine Lösung für die Fortführung des Spielbetriebes in Leipzig gefunden hatte, war Genast, der im Mai 1828 die Leitung des Magdeburger Theaters übernommen hatte, angefragt worden vom 2. September bis zum 3. November, also während der Herbstmesse, mit seiner Truppe in Leipzig zu gastieren.

<sup>322</sup> Im Januar 1828 wurde, zunächst unter dem Namen *Sonntagsgesellschaft des Peter*, die humoristische Vereinigung *Tunnel über der Pleiße* gegründet, die sich neben geselligen Zusammenkünften auch als Bildungsstätte verstand. Zu der Gesellschaft gehörten mindestens in der Anfangszeit führende Persönlichkeiten aus Kunst und Wissenschaft. Mitglieder waren neben Marschner Dr. Friedrich Gleich, Friedrich Hofmeister, der

Hofmeister zählten, und zu denen später Wilhelm August Wohlbrück hinzustieß.<sup>323</sup> Marschner blieb mit Unterbrechungen<sup>324</sup> bis Dezember 1830 in Leipzig, danach ging er nach Hannover. Zu seiner Beziehung mit den Mitgliedern der Familie Wohlbrück ab diesem Zeitpunkt werden die Quellen spärlicher. Den Briefen an Hofmeister ist allerdings zu entnehmen, dass sich das Verhältnis zwischen Marschner und seiner Schwiegermutter im Laufe der Jahre kaum entspannte, so beispielsweise am 10. Oktober 1847:

„Was mich betrifft, so kann ich in jeder Beziehung ruhig sein. Ich thue seit 21 Jahren hinsichtlich meiner Frau Schwiegermutter nicht nur, was ich kann, sondern weit mehr und verdiene daher weit eher Dank, als Vorwürfe. Undankbarkeit und Habsucht aber vermögen nicht mehr, mich – so wie früher – aus dem Häuschen zu bringen und mich zu veranlassen, mich selbst zum Opfer zu bringen oder mich meine noch wichtigern Pflichten vergeßen zu lassen. Alles hat seine Grenzen, sogar meine Geduld.“<sup>325</sup>

Im Kontext der familiären Bindungen zwischen Marschner und den Wohlbrücks muss auch Ida Schuselka-Brüning<sup>326</sup> erwähnt werden. Die Tochter von Gustav Wohlbrück kam 1842 als Ida Brüning nach Hannover, wo sie als Sängerin Mitglied des königlichen Hoftheaters wurde und häufig im Hause Marschner verkehrte.<sup>327</sup> In späteren Jahren zog sie weiter, unter anderem nach Wien und Paris, blieb aber mit ihren Verwandten in Hannover in brieflichem Kontakt. Sie stellte Fischer 14 Briefe für seine *Marschner-Erinnerungen* zur Verfügung.<sup>328</sup> Loup gibt an, Ida Schuselka-Brüning habe in Paris *Der Templer und die Jüdin* übersetzt und die Direktion der dortigen Oper für dieses Werk interessieren können.<sup>329</sup> In einem Gedenkaufsatz berichtet Olga Wohlbrück<sup>330</sup>, dass ihre Großmutter mit 86 Jahren einen letzten Wohltätigkeitsabend gab, bei dem sie unter anderem ein schottisches Lied von Marschner, *John Andersen, mein Lieb*, „mit unvergleichlicher Innigkeit“ sang.<sup>331</sup> Anlässlich des Todes der Schriftstellerin Olga Wohlbrück schließt sich dann der Kreis, in dem Nachruf auf sie wird ihre Verwandtschaft mit Heinrich Marschner besonders hervorgehoben.<sup>332</sup> Diese Ausführungen zeigen, dass Marschner mit Wilhelm August Wohlbrück mehr verband, als die gemeinsame Arbeit, nämlich dass er mit seiner Hochzeit Teil der Schauspielerfamilie Wohlbrück wurde.

---

Journalist von Alvensleben, Dr. Birch, Herr Focke, Dr. Carl Herloßsohn und zu späterem Zeitpunkt noch Gottfried Wilhelm Fink, Wilhelm August Wohlbrück sowie Heinrich Dorn. Die Spitznamen Marschners und Wohlbrücks waren ‚Orpheus der Vampyr‘ sowie ‚Fleck der Kindesmörder‘. Vgl. Walter Lange: *Der Tunnel*, 1931, S. 10ff.; Fritz Hennenberg: *Geschichte der Leipziger Oper*, 2009, S. 39 sowie A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, S. 97.

<sup>323</sup> Ab Sommer 1829 gehörte er zum Personal des neu eröffneten Königlich Sächsischen Hoftheaters in Leipzig.

<sup>324</sup> Vgl. Allmuth Behrendt: „Heinrich August Marschner und Leipzig“, 1998, S. 31f.

<sup>325</sup> Brief an Friedrich Hofmeister vom 10. Oktober 1847, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

<sup>326</sup> Ida Schuselka-Brüning (1817-1903), Sängerin, Tänzerin, Theaterdirektorin, verheiratete Ussow, Brüning und Schuselka. Eine ausführliche Biographie findet sich in Kurt Loup: *Die Wohlbrücks*, 1975, S. 203ff.

<sup>327</sup> Vgl. Kurt Loup: *Die Wohlbrücks*, 1975, S. 208.

<sup>328</sup> Vgl. A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, S. 73, S. 279.

<sup>329</sup> Vgl. Kurt Loup: *Die Wohlbrücks*, 1975, S. 247. Es ist zu keiner Aufführung gekommen.

<sup>330</sup> Olga Wohlbrück II (1867-1933), Enkelin von Ida Schuselka-Brüning, Schauspielerin, Regisseurin und Schriftstellerin.

<sup>331</sup> Kurt Loup: *Die Wohlbrücks*, 1975, S. 250f.

<sup>332</sup> Kurt Loup: *Die Wohlbrücks*, 1975, S. 257.

#### 4.1.2. Wilhelm August Wohlbrück

Loup betont in seiner Studie über die Familie Wohlbrück, dass ihre Mitglieder nicht nur durch ihre künstlerischen Leistungen Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen wussten, sondern auch aufgrund ihrer Intelligenz und Bildung.<sup>333</sup> Das oben angeführte Zitat von Küstner sowie die Erinnerungen von Eduard Genast<sup>334</sup> bestätigen dies für Johann Gottfried Wohlbrück, und Wilhelm August scheint keine Ausnahme hierin gewesen zu sein, obwohl sich aus den vorliegenden Quellen nur ein unklares Bild von ihm ausmachen lässt. Briefe von ihm oder an ihn scheinen nicht überliefert zu sein, auch gibt es keine Tagebücher oder Erinnerungsschriften von ihm selbst.<sup>335</sup> In der *Allgemeinen Deutschen Biographie* wird er in einem Artikel von Hermann Arthur Lier über die Familie Wohlbrück<sup>336</sup> erwähnt, allerdings sind hier viele Fakten nicht stimmig, Wilhelm Augusts Lebenslauf wird mit dem seines Bruders Ludwig August vermischt. Eine weitere biographische Darstellung findet sich im *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft* von 1890. Hierüberhinaus ergibt sich ein Bild über Erinnerungen an ihn, beispielsweise von Heinrich Dorn, oder Kritiken über ihn, die sich vor allem auf seine schauspielerischen Leistungen beziehen. Drei Merkmale finden hierin immer wieder Erwähnung: seine geistige Regheit, sein teils zynischer Humor sowie seine unvorteilhafte physische Statur. Im Nekrolog der *Rigaischen Zeitung* werden alle drei aufgeführt:

„Es starben ferner von eigentlichen Darstellern der Sänger und Schauspieler Ellenberger und der Regisseur und Schauspieler W. A. Wohlbrück. [...] A. W. Wohlbrück [sic!] stammte noch aus jener Kunstperiode und Schule her, der es ein tiefer und sittlicher Ernst um das Wahre Wesen der Kunst war, aus der Schule, die den Schein verschmähte und das Spielen mit Effecten und auf Effecte nicht kannte. Einer Künstlerfamilie angehörend, die einen Deutschen Ruf hat, war er nicht ihr unbedeutendstes Glied. Er war im Jahre 1835 und nach dem Wiederbeginn des Theaters 1837 seit dieser Zeit ununterbrochen bei hiesiger Bühne angestellt. Hätte Wohlbrück mehr äußere und körperliche Mittel gehabt, er wäre wahrscheinlich, gleich seinem Bruder, dem Breslauer Komiker, einer der bedeutendsten Deutschen Schauspieler geworden. Das Bewußtseyn dieser Beschränkungen hielt ihn ab, mit vollem, eisernem Fleiße nach dem höchsten Ziele zu ringen. Gleichwohl war die Schärfe seines Geistes und seine dramatische Bildung so groß, daß er auch nur mit der gewöhnlichen Pflichttreue sehr schöne Erfolge erstrebte. Er spielte nur Charakterrollen, denn er machte auch jede komische Partie zu einer solchen. Im Einzelnen stets tief durchdacht, im Ganzen organisch zusammenhängend, bildeten fast alle seine Darstellungen ein wahres Stück Leben. Mit wenigen, durch die Verhältnisse gebotenen Ausnahmen (d.h. wenn er allzulange vom

---

<sup>333</sup> Vgl. Kurt Loup: *Die Wohlbrücks*, 1975, S. 15, 28 u. a..

<sup>334</sup> Eduard Genast bezeichnet Johann Gottfried Wohlbrück in seinen Erinnerungen ebenfalls als ‚geistreich‘. Vgl. Eduard Genast: *Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers*, 1862, S. 117.

<sup>335</sup> In dem Verbundkatalog für Nachlässe und Autographen in Deutschland (Kalliope) wird Wilhelm August Wohlbrück zwar als individualisierte Person geführt, es ist jedoch kein Eintrag zu ihm vorhanden, ebenso wie im Österreichischen Verbundkatalog für Nachlässe, Autographen und Handschriften (ÖVK-NAH). Eine schriftliche Nachfrage bei der Nationalbibliothek Litauen hat ergeben, dass auch hier keine persönlichen Dokumente von oder an Wilhelm August Wohlbrück vorliegen.

<sup>336</sup> H[ermann] A[rthur] Lier: „Wohlbrück“, 1898, S. 709–711.

Publicum oder der Direction unbeachtet blieb) zog er nie eine Rolle herab, und obwohl er auch dürftigen und unscheinbaren Partien stets eine originale Seite abzugewinnen wußte, so geschah das doch weder auf Kosten des Ganzen, noch durch Mittel, die außer dem Kreise des Charakters lagen. Es wirkte bei ihm stets ein durchdringender Geist, und dieser verstand es sehr wohl, im Körper seiner Darstellung die Individualität mit den Gedanken des Dichters zu verschmelzen und die Gränzen der Rolle geschickt und verständig zu ziehen. So war er seit langer Zeit der Liebling des Publicums und verdiente es zu seyn. Wohlbrück ist als Mensch viel verkannt und öfters für einen Intriganten gehalten worden. Aber mit Unrecht. Er hielt im täglichen Umgange nicht mit dem Geiste zurück, den er aus seinen Darstellungen widerspiegeln ließ. Das mag zuerst zu dieser Meinung Veranlassung gegeben haben. Jener ältern wahren Kunstschule angehörend, haßte er Alles, was durch den Schein des Scheines, was durch Nichtigkeit und hohle Lüge oder Bornirtheit deren Würde entgegentrat, und verfolgte es durch offenes Entgegentreten oder, wo dieß nicht ging, durch Sarkasmen und glänzenden Spott. Es liegt aber im Wesen beschränkter Menschen, da von schlechtem Herzen und Charakter zu sprechen, wo ein überlegener Geist gegen sie auftritt, und gar oft wird Der gefürchtet oder gehaßt, der seinen Verstand nicht selbst zu binden und Andern zu Füßen zu legen versteht. Wohlbrück's äußere Verhältnisse bewiesen nur zu deutlich, daß das Bewußtseyn seiner geistigen und künstlerischen Stufe und das Verlangen nach Anerkennung oftmals selbst die gewöhnliche Weltklugheit niederhielt. Weit eher könnte ihm der Vorwurf gemacht werden, daß die Ironie, in der er sich so gern bewegte, der Ausdruck eines zu großen Geistesstolzes gewesen ist. – Von seinen schriftstellerischen Arbeiten sind seine Operntexte die bedeutendsten. Er ist als Operndichter viel zu wenig in Deutschland anerkannt worden, denn abgesehen von den Reizen Marschnerscher Musik, läßt sich seinen Texten weder bedeutende dramatische Wirkung, noch richtige Charakterzeichnung absprechen, und daß er einen vorhandenen Stoff benutzte, mindert ihren Werth nicht, wenn man bedenkt, wie schwierig jener durch seinen Ueberfluß ward. Manches heitere, gelungene Gesellschaftslied wird sein Andenken in verschiedenen geselligen Kreisen noch auf lange sichern, aber auch die Liedertafel verdankt ihm, nächst launigen Texten, mehre ernste Lieder, die durch Text und Composition zu den besten ihrer Sammlung gehören. Sein Tod macht auf der Bühne, so wie in den geselligen und nah befreundeten Kreisen eine schmerzliche Lücke, die sich schwer durch einen Ersatz schließen läßt.<sup>337</sup>

Wilhelm August<sup>338</sup> Wohlbrück wurde 1794 oder 1795<sup>339</sup> geboren, 1848<sup>340</sup> starb er in Riga an der Cholera. Loup stellt fest, dass Wilhelm August gemeinsam mit seinem Bruder Gustav im

<sup>337</sup> C. A.: „Theater“, 29.09.1848, [S. 6f.].

<sup>338</sup> Eigentlich Joseph Wilhelm August Heinrich.

<sup>339</sup> Alternativ finden sich als mögliche Geburtsjahre 1795 und 1796, in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* werden als Geburtsjahr und -ort 1796 oder 1794 sowie Flensburg angegeben, im kurzen Lebenslauf von Jegór von Sivers 1794 und Leipzig, in der Biographie des *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikons* wird angegeben er sei ‚um 1794‘ geboren. Waidelich bemerkt er sei 1794 zur Welt gekommen, im *Deutschen Theater-Lexikon* wird der 26. Februar 1795 als Geburtstag, Hannover als Geburtsort verzeichnet. H[ermann] A[rthur] Lier: „Wohlbrück“, 1898, S. 710, Jegór Julius von Sivers: *Deutsche Dichter in Rußland*, 1855, S. 261, Rudolph, Moritz (Hrsg.): *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft*, Riga, N. Kymmel 1890, S. 269, Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 115 und Ingrid Bigler-Marschall, Wilhelm Kosch [begr.]: *Deutsches Theater-Lexikon*, 2008, S. 3502.

<sup>340</sup> Im *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon* heißt es: „† in der Nacht vom 15. zum 16. Juli 1848 an der Cholera.“, als alternatives Datum wird im *Deutschen Theater-Lexikon* der 28. Juli angegeben. Vgl. Rudolph,



Winter 1805/06 in der Schülerliste des alten Lyzeums in Düsseldorf verzeichnet ist.<sup>341</sup> Verschiedene Engagements brachten ihn auf die Bühnen von Danzig, Königsberg, Lübeck und Schleswig. 1824 kehrte Wilhelm August gemeinsam mit seinen Schwestern Louise und Marianne ins Rheinland zurück, wo sie erfolgreich gastierten.<sup>342</sup> Ab 1825 wohnte er in Magdeburg<sup>343</sup> und war Mitglied des dortigen Ensembles, von Sommer 1829 bis Sommer 1832 arbeitete er in Leipzig beim Hoftheater. Hier wirkte er unter anderem mit Heinrich Dorn<sup>344</sup>, der in seinen Erinnerungen rückschauend feststellt:

„Er war ein wissenschaftlich gebildeter und geistreicher Mensch, konnte in der Unterhaltung boshaft sein bis zum Exceß, und dabei doch so liebenswürdig, daß man sich keinen angenehmen Gesellschafter wünschte. Als darstellender Künstler (Charakterkomiker und Intriguant) stand er auf den Bretern [sic!], sowohl in Leipzig als in Riga, keinem seiner Kollegen nach, und hätte das monotone nur geringer Modulation fähige Organ ihn nicht behindert, so würde man ihn überall für eine schauspielerische Größe ersten Ranges anerkannt haben.“<sup>345</sup>

Seine Interpretation des Mephisto bei der Leipziger Erstaufführung<sup>346</sup> des *Faust* wird jedoch mindestens von Wilhelm Schröder<sup>347</sup> nicht nur aufgrund körperlicher Mängel negativ beurteilt:

„Die dritte Hauptrolle des Stücks an jenem ersten Leipziger Faust-Abende, die des Mephistopheles, spielte Wohlbrück, des Componisten Heinrich Marschner's Schwager, derselbe, welcher ihm kurz vorher den Text zu seiner Oper ‚Templer und Jüdin‘ geschrieben hatte. Es war dies jedenfalls die schwächere unter den drei ersteren Rollen-Leistungen. W. war ein kleiner, dürrer Mann mit grämlichem Gesicht; seine Stimme hatte einen trockenen, näselnden, schnarrenden Ton. Sein Teufel hatte nichts von der diabolischen Hoheit und Furchtbarkeit des späteren Seydelmann'schen, noch von der verfluchten Lustigkeit und höllischen Feinschmecker-Vergnüglichkeit der Döring'schen verneinenden Schalksfigur. Wohlbrück's Teufel war, wenn auch nicht ein dummer, aber doch nur kleiner, gemein verdrießlicher, sich selbst ärgernder und darum auch alle Welt ärgern wollender Teufel, von dem man nicht recht begreifen konnte, wie ein so geistreicher Mensch wie der Doctor Faust sich von ihm dúpieren, malträtieren zu lassen und gar noch in seiner Gesellschaft sich so lange zu amüsieren im Stande sei. Aber dem Publikum war dies damals der erste Mephisto, es hatte nicht Zeit, sich einen andern auszudenken, und so gefiel ihm denn auch Mephisto-

---

Moritz (Hrsg.): *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon*, 1890, S. 269 sowie Ingrid Bigler-Marschall, Wilhelm Kosch [begr.]: *Deutsches Theater-Lexikon*, 2008, S. 3502.

<sup>341</sup> Vgl. Kurt Loup: *Die Wohlbrücks*, 1975, S. 122.

<sup>342</sup> Vgl. Kurt Loup: *Die Wohlbrücks*, 1975, S. 137f., S. 184.

<sup>343</sup> Waidelich gibt die Stephansbrücke 31 als Adresse für 1826 an, zeigt aber mit Bezug auf einen dementsprechenden Brief Marschners auf, dass er häufiger seinen Wohnort wechselte. Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 115.

<sup>344</sup> Heinrich Ludwig Egmont Dorn (1804-1892), Dirigent und Komponist, wirkte von 1829 bis 1832 in Leipzig und von 1834 bis 1843 in Riga.

<sup>345</sup> Heinrich Dorn: *Aus meinem Leben*, 1871, S. 32f.

<sup>346</sup> Grenser berichtet, dass diese Aufführung des *Faust* in einer Bühnenumfassung von Ludwig Tieck am 28. August 1829 anlässlich des 80. Geburtstags Goethes stattfand. Neben Wilhelm August Wohlbrück standen Moritz Rott als Faust und Rosalie Wagner als Gretchen auf der Bühne. Carl Augustin Grenser: *Geschichte der Musik in Leipzig 1750-1838*, 2005, S. 173 und Friedrich Schulze: *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*, 1917, S. 81.

<sup>347</sup> Wilhelm Schröder (1808-1878), Schriftsteller, Journalist. Studierte in Leipzig und ging 1837 nach Hannover, wo er das *Hannoversche Volksblatt* gründete.

Wohlbrück und erhielt auch seinen Antheil an dem so gern gespendeten allgemeinen Applause.“<sup>348</sup>

Nach der Auflösung des Hoftheaters in Leipzig ging er nach Riga, allerdings nur bis zur Neuausrichtung des Theaters 1834. Zu seinem Abschied wurde eine Benefizveranstaltung gegeben, in deren Ankündigung erneut Wohlbrücks Eignung für komödiantische Partien hervorgehoben wurde:

„Riga verliert an ihm einen Künstler, der, bei längerem Vertrautsein mit den hiesigen Verhältnissen, ohne hanswurstiges Carrikiren und galleriesüchtiges Mienenspiel, nur durch sein drastisch-komisches Talent und sprudelnden Witz, ein Lokalkomiker in jenem edleren Sinne geworden wäre, wie für Wien Raimund, Karl früher für München, Gern und der verstorbene Spitzeder für Berlin, allseitig anerkannt worden, und wie wir solchen seither noch vermißten, ohne dabei den übrigen schätzenswerthen Komikern unserer Bühne nahe zu treten.“<sup>349</sup>

Hiernach scheint Wilhelm August Wohlbrück einige Jahre auf Wanderschaft gewesen zu sein, worüber Heinrich Dorn berichtet<sup>350</sup> und zudem einen Brief Wohlbrücks aus dieser Zeit seinem Text beifügt:

„Lieber Freund! Je weiter ich mich von meinem Vaterlande entferne, je weniger verstehe ich die Welt. Menschen, die nicht sprechen können, nennen sie in diesem Erdtheile Schauspieler, das Geld ist von Leder und Pappe, und meine Nichte<sup>351</sup> gilt für eine gute Sängerin; ich muß nun bald an das Ende kommen, wo die Welt mit Bretern [sic!] vernagelt ist – die Menschen wenigstens sind es schon. Wenn ich auch Alles das in gerichtlich vidimirten Abschriften von hier mitnehme, man wird mir im gebildeten Europa doch nicht glauben, und wenn man mich hier nicht schon für verrückt erklärt, würde man mich sicher dann in meinem Vaterlande ins Tollhaus sperren. Das Beste ist noch, daß man hier witzig, und zwar malitiös witzig sein kann, ohne Gefahr zu laufen, verstanden zu werden. Auch den Witz, daß ich selbst das Engagement nur aus Noth annahm, haben sie nicht verstanden, geben sie mir noch 1800 Rubel Pappe zu. Wer über gewisse Dinge u.s.w. Gott sei Dank, ich bin nahe daran. Bin doch

---

<sup>348</sup> Zit. nach: Kurt Loup: *Die Wohlbrücks*, 1975, S. 182.

<sup>349</sup> Anon.: „Kunstnotiz“, 24. 03. 1834, [S. 7].

<sup>350</sup> „Wohlbrück's Engagement bei Frau v. Tschernjowski nahm bereits nach zwei Jahren sein Ende, denn die Directorin zog sich zu ihrem Gemahl, dem Hafeninspector in der Bolderaa zurück, und Riga blieb längere Zeit ganz ohne Theater. Er versuchte nun das Glück abwechselnd in Reval, Libau, Mitau, bald als Schauspieler, bald auch als Schauspieldirector; dann ging er nach Petersburg. Dort hatte sein älterer Bruder jahrelang als Mitglied des Hoftheaters gelebt und verzehrte bereits in Weimar seine Pension, von der er behauptete, er habe sie nicht verdient für das, was er geleistet, sondern für das, was er gelitten. Der Jüngere hoffte nun in die vacante Stelle einzurücken, aber er kam zu spät. Sowol [sic!] aus Petersburg wie aus all den früher genannten Orten erhielt ich durch meinen Freund ausführliche Reiseberichte; diese waren stets von humoristischer Färbung, so schlecht es dem armen Teufel auch mitunter ging, der ohne feste Position noch für eine zahlreiche Familie zu sorgen hatte.“ „Nachdem er in Petersburg das nöthige Reisegeld erspart, auch noch die Freude gehabt, seine vom Kapellmeister Keller componirte Oper ‚Hassan Ben Ali‘ dort aufgeführt zu sehen, verließ er, da sich die Rigaer Theaterverhältnisse noch immer nicht consolidirt hatten, 1836 das russische Reich, um sein Glück wieder im heiligen römischen zu versuchen. Er reiste über Memel, Königsberg, Danzig, Stettin, in welchen Städten er zwar zu Gastrollen aber zu keinem Engagement gelangte, und fand denn endlich ein solches in Schleswig.“ Heinrich Dorn: *Aus meinem Leben*, 1871, S. 33f, S.35.

<sup>351</sup> Hierbei handelt es sich um Ida Wohlbrück, später Schuselka-Brüning.

neugierig, was nun noch kommen soll! So spricht Raimund's Alpenkönig und dein alter Freund W. A. W.<sup>352</sup>

Unter der Ägide von Karl von Holtei<sup>353</sup> kam er 1837 nach Riga zurück und erhielt eine Festanstellung als Schauspieler und Regisseur. Hierbei scheint ein Teil seiner Familie<sup>354</sup> mitgekommen zu sein, zumindest werden im *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon* seine Frau<sup>355</sup> sowie mehrere Kinder erwähnt, insbesondere der Sohn Friedrich wird als besonders begabt hervorgehoben.<sup>356</sup> Wilhelm August Wohlbrück schrieb mehrere Opernlibretti, wobei acht vertont wurden und zur Aufführung kamen.<sup>357</sup> Das erste Werk war der 1826 in Karlsruhe uraufgeführte *Armiodan* mit Musik von Joseph Strauß<sup>358</sup>, danach folgten drei Texte für seinen Schwager.<sup>359</sup> Im Jahr 1838 wurden gleich drei Opern Wohlbrücks erstmalig auf die Bühne gebracht: In St. Petersburg *Hassan Ben Ali*<sup>360</sup>, in Riga *Der Schöffe von Paris*<sup>361</sup>, mit Musik von Heinrich Dorn, und am 19. Februar 1838 in Hannover das von Marschner vertonte Werk *Der Bäbu*, nach Augustus Prinseps *Lebensbilder aus Ostindien*. Wohlbrücks letztes Opernlibretto entstand auf der Grundlage eines Gedichts von August Friedrich Ernst Langbein und wurde von Eduard Tauwitz<sup>362</sup> vertont. *Schmolke und Bakel* erlebte seine Uraufführung am 27. Dezember 1841 in Riga.

Bernd Zegowitz ordnet Wohlbrück in seiner Typologie der Librettisten dem Theaterpraktiker zu. Als durchschnittliche Merkmale führt er auf:

- das Durchlaufen verschiedener Stationen am Theater
- die häufige Zusammenarbeit mit Komponisten aus dem unmittelbaren Umfeld
- die enge Verknüpfung der librettistischen Tätigkeit mit der jeweiligen biographischen bzw. beruflichen Situation
- die Beschränkung der schriftstellerischen Tätigkeit meist auf den Bereich des Theaters

---

<sup>352</sup> Brief aus Reval vom 22. Mai 1833 von Wilhelm August Wohlbrück an Heinrich Dorn. Heinrich Dorn: *Aus meinem Leben*, 1871, S. 34f.

<sup>353</sup> Karl von Holtei (1798-1880), Schriftsteller, Schauspieler, Komponist und Theaterdirektor, leitete von 1837 bis 1839, nominell bis 1841, das Theater in Riga.

<sup>354</sup> Friedrich Wohlbrück wurde 1820 geboren, Adolf Wohlbrück 1826. Friedrich (1820-1893) war Sänger, Schauspieler und Regisseur. Er trat früh in Kinderrollen auf und hatte sein erstes Festengagement in Riga. Später war er u. a. in Wiesbaden, Basel, Amsterdam, Berlin und Detmold auf der Bühne zu sehen. Adolf (1826-1897), Schauspieler und Varietékünstler, war Vater des Zirkusclowns Adolf Ferdinand Wohlbrück (1864-1930) und Großvater des (Film-) Schauspielers Adolf Wilhelm Anton Wohlbrück (1896-1967), der sich im englischen Exil Anton Walbrook nannte. Loup gibt an, Wilhelm August Wohlbrück habe drei Mal geheiratet, wobei Auguste Seebach seine zweite Frau gewesen sei, und insgesamt zehn Söhne und zwei Töchter gehabt. Diese Informationen sind nicht gesichert. Kurt Loup: *Die Wohlbrücks*, 1975, S. 181, S. 196 sowie Ingrid Bigler-Marschall, Wilhelm Kosch [begr.]: *Deutsches Theater-Lexikon*, 2008, S. 3499.

<sup>355</sup> Sie starb am 6. August 1841 in Riga.

<sup>356</sup> Moritz Rudolph (Hrsg.): *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon*, 1890, S. 269f.

<sup>357</sup> Ingrid Bigler-Marschall, Wilhelm Kosch [begr.]: *Deutsches Theater-Lexikon*, 2008, S. 3503.

<sup>358</sup> Joseph Strauß (1793-1866), ab 1825 Konzertmeister, ab 1826 Hofkapellmeister in Karlsruhe, wo mehrere seiner Opern uraufgeführt wurden.

<sup>359</sup> *Der Vampyr*, *Der Templer* und *die Jüdin* und *Des Falkners Braut*.

<sup>360</sup> Angaben nach dem *Deutschen Theater-Lexikon*. Heinrich Dorn berichtet in der oben zitierten Passage aus seinen *Erinnerungen* die Uraufführung habe 1836 stattgefunden und der Komponist sei Kapellmeister Keller gewesen. Heinrich Dorn: *Aus meinem Leben*, 1871, S. 35 und Ingrid Bigler-Marschall, Wilhelm Kosch [begr.]: *Deutsches Theater-Lexikon*, 2008, S. 3503.

<sup>361</sup> 1. November 1838.

<sup>362</sup> Geboren 1812 in Glatz, gestorben 1894 in Prag, von 1840 bis 1843 Kapellmeister in Riga.

- das Selbstverständnis als gewandter Praktiker
- das Vorhandensein musikalischer Grundkenntnisse
- die Tätigkeit als Übersetzer bzw. Bearbeiter fremdsprachiger Libretti<sup>363</sup>

Hierüberhinaus attestiert er ihnen, gemessen an anderen Schauspielern und Sängern, eine überdurchschnittlich hohe Bildung, die sich teils aus ihren zusätzlichen Tätigkeiten, teils aus ihren Kontakten ergab.<sup>364</sup> Zegowitz betont, dass bei den Theaterpraktikern verschiedenartigste Eindrücke in die Arbeit mit einfließen: Als Darsteller kannten sie die Reaktionen des Publikums, wussten was auf der Bühne umsetzbar ist, hatten einen Überblick über die Bauart der Stücke, kannten aber auch die Schwierigkeiten bei der Realisierung. Sie selbst sahen sich als Handwerker, die Stücke für den Tagesbedarf des Theaters schufen und zumindest mit ihren eigenen Werken nicht unbedingt idealistischen Plänen anhängen.<sup>365</sup> Als Anreiz für den Theaterpraktiker neben seinem Beruf noch Libretti zu verfassen, nennt Zegowitz verschiedene Gründe. Bei Wohlbrück könnte es sich hierbei um eine Mischung zwischen Freundschaftsdienst dem Schwager gegenüber und dem Wunsch nach einer zusätzlichen Einnahmequelle gehandelt haben.<sup>366</sup>

#### 4.1.3. Die Zusammenarbeit von Librettist und Komponist

Wilhelm August Wohlbrück schrieb Texte für verschiedene Komponisten, die Zusammenarbeit mit Heinrich August Marschner sollte sich jedoch als die dauerhafteste und langlebigste<sup>367</sup> erweisen. Vier gemeinsame Opern kamen innerhalb von zehn Jahren auf die Bühne, hierüber hinaus entstanden einige Lieder. Es sind die Vertonungen Marschners, mit denen Wohlbrücks Texte über den deutschen Sprachraum hinaus bekannt wurden und sich langfristig behaupten konnten. Über die eigentliche Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist ist wenig bekannt, es existiert spärliches Quellenmaterial. Dies ist unter anderem darin begründet, dass sie für ihre ersten beiden gemeinsamen Opern den idealen Zustand hatten in Magdeburg und Leipzig in persönlichem Austausch miteinander arbeiten zu können. Hierüber äußert sich Marschner sowohl in seinem Tagebuch, als auch in den Briefen an seine Frau nur beiläufig. Inhaltlich-konzeptionelle oder musikalisch-dramaturgische Fragestellungen werden nicht behandelt.<sup>368</sup> Ausgehend von einem Eintrag im Tagebuch, in dem Marschner vermutlich im Juli 1827 bemerkt: „Wilhelm ist ein sehr guter, aber fauler Mensch u Schauspieler“<sup>369</sup>, vermutet Friedrich Schulze, dass Wohlbrück einen Hang zur Bequemlichkeit hatte, der die produktive Stimmung in der Entstehungsphase des

<sup>363</sup> Bernd Zegowitz: *Der Dichter und der Komponist*, 2012, S. 99.

<sup>364</sup> Bernd Zegowitz: *Der Dichter und der Komponist*, 2012, S. 120.

<sup>365</sup> Bernd Zegowitz: *Der Dichter und der Komponist*, 2012, S. 100, S. 109.

<sup>366</sup> Vgl. Bernd Zegowitz: *Der Dichter und der Komponist*, 2012, S. 101f.

<sup>367</sup> Zegowitz sieht dies für den Librettisten des Typs Theaterpraktiker als Ausnahme, da diese aufgrund der häufigen Ortswechsel nicht längerfristig mit Komponisten zusammenarbeiteten. Bernd Zegowitz: *Der Dichter und der Komponist*, 2012, S. 146.

<sup>368</sup> Vgl. Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 84.

<sup>369</sup> Zit. nach: Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 118.

*Vampyr*s schmälerte.<sup>370</sup> Diese Einschätzung scheint durch die Andeutung im Nekrolog, Wohlbrück habe nur mit der „gewöhnlichen Pflichttreue“<sup>371</sup> gearbeitet, bestätigt zu werden. Bereits zu Lebzeiten Marschners heißt es bei Wilhelm Neumann, die Arbeit am *Vampyr* sei dem Komponisten zu langsam gegangen. Als Grund hierfür wird zurückhaltender die anderweitige Beschäftigung des Schauspielers und Dramatikers genannt.<sup>372</sup> Diese Aussagen vermitteln den Eindruck, dass Marschner bei der Entstehung der gemeinsamen Oper die treibende Kraft gewesen sei. Dies scheint von daher möglich, da für den jungen und zu dieser Zeit nicht in einem festen Arbeitsverhältnis stehenden Komponisten das Vorankommen und Gelingen des gemeinsamen Werkes eine andere Bedeutung hatte, als für den unter Kontrakt stehenden Schauspieler. Tiefer gehende Hinweise auf Wohlbrücks Tätigkeit als Librettist finden sich in den *Erinnerungen* Dorns:

„Schon in Leipzig hatte ich den Dichter des ‚Vampyr‘ und des ‚Templer‘ um einen Operntext gebeten, und er versprach mir seine nächste Arbeit. Eines Tages überraschte mich Wohlbrück mit dem Scenarium zu ‚Falkner’s Braut‘, nach einer Novelle von Blumenhagen. Der Stoff gefiel mir, doch hegte ich Bedenken, ob er zu einer zweiactigen Oper ausreichen würde, und Wohlbrück schien meine Einwürfe für begründet zu erhalten. Wer beschreibt mein Erstaunen, als er mir bald darauf die Mittheilung machte, Marschner von der Sache Kenntniß und mit diesem bereits die Verabredung getroffen zu haben: zu den zwei Acten noch einen dritten hinzuzufügen, den Mangel aber an eigentlichem Material durch episodische Lagerscenen zu ersetzen. Die Sache kam mir sehr bedenklich vor und wurde es auch in der That; denn die Oper verschwand – trotz einzelner schöner Musikstücke und trotz der großen Beliebtheit, deren sich der Componist mit Recht und zumal in Leipzig erfreute – sehr bald vom Repertoire.“<sup>373</sup>

Dorn berichtet weitergehend über seine eigene Zusammenarbeit mit Wohlbrück:

„Jetzt, in Riga, erinnerte sich Wohlbrück wieder seiner mir früher gegebenen Zusage; doch stellte er als Bedingung, daß ich selbst das Sujet ausfindig machen müßte, da er nachgerade des Opernstoffsuchens und Leihbibliothekendurchstöberns vollständig überdrüssig sei. Der Zufall spielte mir einen Band von Angely’s Uebersetzungen kleiner französischer Lustspiele in die Hände, und in demselben fand ich ein allerliebstes einactiges Stückchen von Delabrosse, welches auf der Glockenstube der Notre-Dame spielt. Wir kamen darin überein, daß eine Ausdehnung desselben, aber nicht in der Falknersbrautweise, sehr wohl zulässig sei, dadurch, daß die neue Bearbeitung alle im Original erst nach langer Erzählung bekannt werdenden Vorgänge wirklich darstellte. Wohlbrück war offenbar der gewandteste unter den damaligen deutschen Operndichtern; ohne daß er eine Note kannte, wurde er durch Schwager Marschner in dreimaliger großer Cooperation, man kann sagen so taktfest musikalisch gemacht, daß er niemals Verse und Strophen lieferte, die textlich der Musik

---

<sup>370</sup> Friedrich Schulze: „Studien zu Heinrich Marschners Leipziger Aufenthalt“, 1928, S. 87.

<sup>371</sup> „Das Bewußtseyn dieser Beschränkungen hielt ihn ab, mit vollem, eisernem Fleiße nach dem höchsten Ziele zu ringen. Gleichwohl war die Schärfe seines Geistes und seine dramatische Bildung so groß, daß er auch nur mit der gewöhnlichen Pflichttreue sehr schöne Erfolge erstrebte.“ C. A.: „Theater“, 29.09.1848, [S. 6].

<sup>372</sup> Wilhelm Neumann: *Heinrich Marschner*, 1854, S. 23f.

<sup>373</sup> Heinrich Dorn: *Aus meinem Leben*, 1871, S. 30f.

widerstrebt hätten, wohl aber immer solche, welche zu neuen und doch symmetrischen Formen der Composition veranlaßten. Dabei besaß er eine genaue Kenntniß des Bühneneffects, und alle von ihm erfundenen und überdichteten größern Auftritte verfehlten einzeln nur selten ihre Wirkung, wenn sie auch im Zusammenhang mit der ganzen Oekonomie des Stücks nicht immer gebilligt werden konnten. So waren z.B. die Lagerscenen in ‚Falkner’s Braut‘ ganz ausgezeichnete Genrebilder, aber sie paßten nur nicht dorthin und hielten die Handlung auf; das hatte damals freilich der Componist zu verantworten, demgegenüber der Dichter sich zu nachgiebig zeigte. Eine vortreffliche Eigenschaft Wohlbrück’s war die fast affenartige Geschwindigkeit, mit welcher er arbeitete und die ihn doch nicht zu oberflächlicher Production verleitete. Entwurf, Ausführung und Feile waren bei ihm meistens das Werk weniger Stunden; aber mit der Unzahl seichter Gelegenheitsdichter hatte er nichts zu theilen, wie oft und willig er auch den an sein Talent gemachten plötzlichen Forderungen entsprach.“<sup>374</sup>

Einerseits durch die ausdrückliche Betonung der zügigen Geschwindigkeit seiner Textarbeit, andererseits durch die Darlegung, dass bei *Des Falkners Braut* er derjenige war, der den Stoff auswählte, ein erstes Szenarium erarbeitete und es mindestens zwei Komponisten anbot, wird Wohlbrück in der Darstellung Dorns eine höhere Arbeitsmoral attestiert, als sich aus Marschners Tagebucheintrag und dem Nekrolog schließen lässt. Als besondere Stärke nennt der Komponist die Erfindung von effektreichen Szenen, als Schwäche ein mangelnder Überblick über die formale Gesamtanlage. Dorns Aussagen können zudem ein Hinweis darauf sein, dass Marschner, der bei *Der Vampyr* und *Der Templer und die Jüdin* jeweils von Anbeginn an in die Entstehung des Textbuches eingebunden war, seine musikalisch-textlichen wie auch formalen Anregungen und Bedürfnisse direkt einbrachte und aktiv einforderte.

Diese Erinnerungen wurden Jahrzehnte nach der Uraufführung von *Der Schöffe von Paris* für die Öffentlichkeit niedergeschrieben. Private Notizen, Briefe oder Tagebucheinträge zu der Zusammenarbeit scheinen nicht mehr zu existieren. Ebenso wenig scheint es Quellenmaterial zu Wohlbrücks Kooperationen mit anderen Komponisten zu geben, so dass sich keine Rückschlüsse zu seinem möglichen Arbeitsstil mit Marschner ziehen lassen.

Ein Dokument, in dem sich Wohlbrücks dramaturgische Denkart ansatzweise nachvollziehen lässt, ist in den *Rigaischen Stadtblättern* überliefert. Es handelt sich um einen Brief an Heinrich Theodor Rötischer<sup>375</sup>, in dem Wohlbrück dessen Ansichten über die Abschiedsszene des Marquis von Posa und der Königin in Schillers *Don Carlos* widerlegt. Abgedruckt wurde dieser Brief acht Jahre nach dem Tod Wohlbrücks, er stammt aus dessen der Zeitung damals vorliegendem Nachlass. Als Grund für die Veröffentlichung gibt der Redaktor in

---

<sup>374</sup> Heinrich Dorn: *Aus meinem Leben*, 1871, S. 31f.

<sup>375</sup> Heinrich Theodor Rötischer (1803-1871), Dramaturg und Kritiker. Zwischen 1841 und 1846 veröffentlichte er in Berlin drei Bände über *Die Kunst der dramatischen Darstellung: in ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt*. Die letzten beiden Bände (1844 und 1846) enthalten jeweils einen *Cyclus dramatischer Charaktere*. Der Brief Wohlbrücks an Rötischer muss somit zwischen 1844 und 1848 entstanden sein.

einleitenden Worten an, er schätze Wohlbrücks „Geistesschärfe, logische Klarheit und den feinen Witz“<sup>376</sup> und er wolle den Verstorbenen von dem Vorwurf des Intrigierens freisprechen, „der den streng rechtlichen, für seine Kinder sich aufopfernden Biedermann mit Unrecht traf“<sup>377</sup>. Weiter heißt es:

„Nachfolgender Aufsatz verdankt einer Besprechung über das von uns gegenseitig gelesene werthvolle Buch ‚Cyclus dramatischer Charaktere‘ von Dr. H. T. Rötcher seine Entstehung, und soll, wie bereits angeführt, Zeugniß von Wohlbrück’s Verstandesschärfe und seiner Ironie ablegen, welche letztere, wo es galt, einen aufgestellten Satz durchzuführen und den Gegner zu widerlegen, Wohlbrücks Feder in ein scharfes, siegreiches Schwert verwandelte.“<sup>378</sup>

In dieser Replik zeigt sich Wohlbrück als belesen und reflektiert. Er nimmt zunächst Bezug auf einen vorangehenden Brief, den er am 15. Mai des Jahres an denselben Empfänger geschrieben und in dem er ebenfalls auf dessen Aussagen zu *Don Carlos* Bezug genommen habe. In der Zwischenzeit hat sich Wohlbrück weiter mit dem Sujet beschäftigt und veränderte Überlegungen angestellt, ein Hinweis darauf, dass ihn das Thema interessierte. In seiner Argumentation gegen Rötchers Auslegung der Szene bedient sich Wohlbrück verschiedener Verfahren. Zunächst ist für ihn die direkte inhaltliche Aussage des dramatischen Textes maßgeblich, denn:

„Es mag möglich sein, daß ein Dichter, selbst ein Dichter wie Schiller, hin und wieder zu einem Gedanken den völlig adäquaten Ausdruck nicht finden kann; ist aber darum anzunehmen, er habe sich so vergriffen, einen Ausdruck zu wählen, der gerade das Entgegengesetzte von dem, was er sagen soll, nur zu deutlich ausspricht?“<sup>379</sup>

Im sprachlichen Bereich stützt er sich auf die Deklamation, um anhand der Betonungen der Silben auf die bedeutungsstärke der Wörter Rückschlüsse zu ziehen. Über die von Rötcher interpretierte Passage äußert er es seien:

„Worte, die obendrein einer forcirten Betonung nicht nur gegen den Vers, sondern überhaupt bedürfen, um nur irgend in dem erforderlichen Sinne verstanden zu werden, [...] während sie zu dem Sinn, welchen die Wortstellung des Verses den Worten verleiht, ungezwungen, ganz vollkommen paßt.“<sup>380</sup>

Darüber hinausgehend bezieht er Schillers Briefe über *Don Carlos* ein, sie dienen ihm zur Interpretationshilfe. Im weiteren Verlauf argumentiert Wohlbrück dann mit der psychologischen Konsequenz von Aussage und Reaktion, für ihn scheitert Rötchers Auslegung der Szene an der psychologischen Inkonsequenz, der dann die weitere Handlung des Marquis unterstünde:

„Wie kann die Größe seines Opfers ihn in diesem Augenblicke mit berechtigtem Schmerze erfüllen, wie kann er das Leben noch mit Liebe umfassen und mit Schmerz an den Tod

---

<sup>376</sup> Anon.(Hrsg.): „Ein liter. Brief des verst. Schauspielers A. W. Wohlbrück“, 06.09.1856, S. 279.

<sup>377</sup> Anon.(Hrsg.): „Ein liter. Brief des verst. Schauspielers A. W. Wohlbrück“, 06.09.1856, S. 280.

<sup>378</sup> Anon.(Hrsg.): „Ein liter. Brief des verst. Schauspielers A. W. Wohlbrück“, 06.09.1856, S. 280.

<sup>379</sup> Anon.(Hrsg.): „Ein liter. Brief des verst. Schauspielers A. W. Wohlbrück“, 06.09.1856, S. 282.

<sup>380</sup> Anon.(Hrsg.): „Ein liter. Brief des verst. Schauspielers A. W. Wohlbrück“, 06.09.1856, S. 281f.

denken, wenn gerade sein freiwilliger Tod die Ursache ist, daß die Königin keinen sterblichen höher schätzt als ihn?“<sup>381</sup>

Seine letzte Argumentationslinie führt er anhand der Regieanweisungen und der genauen Druckform des Textes. Hierbei gibt er auch Hinweise zur Mimik und zur Darstellungsweise auf der Bühne:

„Marquis (betroffen vor sich). Nein! Darauf war ich nicht vorbereitet –

Doch gehört die Anmerkung wohl erst nach: ‚Nein!‘ Es zeigt sich zu deutlich, daß dies Nein! nicht mit darin begriffen sein kann, vielmehr, wie ich schon früher angegeben, hastig und laut, den letzten Ausruf der Königin heftig von sich abwehrend, gesprochen werden muß.

Die kurzen Antworten auf die Fragen der Königin wird Posa am besten mit gesenkten Augenlidern, halb abgewandt von der Königin, geben.

Nun verläßt ihn die Königin und verhüllt das Gesicht, mit den Worten: Gehen Sie! Ich schätze keinen Mann mehr.

Marquis (in heftiger Bewegung vor ihr niedergeworfen).

Königin! – O Gott! das Leben ist doch schön.

Sein vor ihr sich in heftiger Bewegung Niederwerfen und der Ausruf! ‚Königin!‘ drückt das Bestreben aus, sie zurück zu halten, um sich zu rechtfertigen, oder sie sonst wie mildernden Sinnes für ihn zu machen.

Sie bleibt aber nicht, sondern geht fort.

— Sie haben in Ihrer Erläuterung, so oft Sie Posa’s Schlußworte angeführt, jedesmal den Gedankenstrich weggelassen, der nach ‚Königin!‘ den Worten: ‚O Gott, das Leben ist doch schön‘, vorgesetzt ist. Doch scheint mir dieses Zeichen keineswegs überflüssig. Es zeigt das Abgehen der Königin an und den Übergang in eine andere Empfindung Posa’s. —

Königin! — O Gott! das Leben ist doch schön.

In dem ‚O Gott!‘ wird Posa seinen Schmerz ausdrücken, von der Königin verkannt zu sein, von ihr und also auch den Besseren der Mit- und Nachwelt nicht die Anerkennung für seine That hoffen zu dürfen, wie er sie sich gedacht hat. Darauf wird ihn ein Anflug tiefer, schmerzlicher Reue anwandeln, sein Leben minder nothgedrungen, als er früher glaubte, geopfert zu haben, und fast wider Willen wird es aus seiner tiefsten Seele wimmern: ‚das Leben ist doch schön.‘“<sup>382</sup>

Aus einem einzigen, zudem posthum veröffentlichten Dokument allgemeingültige Rückschlüsse über Wohlbrück als Dramatiker zu ziehen ist nicht möglich. Aufgrund des mangelnden Quellenmaterials soll jedoch versucht werden, allein auf dieser Basis einige hypothetische Überlegungen auszuarbeiten, die im Nachhinein das Verständnis von Wohlbrücks eigenen Schriften verstärken könnten. Der Brief an Rötischer deutet darauf hin, dass sich Wohlbrück intensiv mit der Interpretation und Darstellung von Dramen auseinandersetzte und sie so lange analysierte, bis er zu einem ihn zufriedenstellenden Ergebnis kam. Seine Anmerkungen über die Verwendung der Satzzeichen und die richtige Deklamation lassen darauf schließen, dass er es gewöhnt war präzise und mit Blick auf das

<sup>381</sup> Anon.(Hrsg.): „Ein liter. Brief des verst. Schauspielers A. W. Wohlbrück“, 13.09.1856, S. 292.

<sup>382</sup> Anon.(Hrsg.): „Ein liter. Brief des verst. Schauspielers A. W. Wohlbrück“, 13.09.1856, S. 295f.



jeweilige Versmaß hin zu lesen. Zudem bilden für ihn die Dialoge mit den Regieanweisungen eine nicht zu trennende Einheit, die er scheinbar direkt mit der szenischen Darstellung zusammen sah. Der vorliegende Brief zeigt, dass für Wohlbrück die psychologische Konsequenz von szenischer Aktion und Reaktion wichtig war, und er diesbezüglich den Personen ein logisches Handeln beimaß. Für die Tätigkeit als Librettist kann sich aus diesen Gedanken ergeben, dass Wohlbrück nicht oberflächlich, sondern mit Blick auf das Detail hin arbeitete, dass er einen Sinn für den Sprachrhythmus besaß, der auch für eine sinnfällige musikalische Vertonung ausschlaggebend ist. Sein übergreifendes Verständnis von Text und Darstellung lassen auf ein auf die Szene ausgerichtetes Denken hin schließen, bei der die Bühnenwirkung im Vordergrund steht. Diese Punkte lassen sich in weitgehend Einklang bringen mit Dorns Darstellung von Wohlbrücks Arbeitsweise. Dass Wohlbrück die direkte Aussage eines Textes und nicht eine Interpretation desselben als maßgeblich sah, kann darüber hinaus darauf hindeuten, dass er selbst als Librettist bewusst bemüht war eindeutige Situationen zu kreieren, die keiner größeren Hinterfragung bedürfen, und dementsprechend auch in gesungener Form direkt verständlich sind. Inwiefern diese Annahmen stimmig sind und auch für die Person Wohlbrücks zur Zeit der Entstehung von *Der Templer und die Jüdin* gelten, ist nicht nachprüfbar.

Von Marschner ist in Bezug auf seine *Lucretia* überliefert, dass für ihn die Musikalität des Librettisten wichtig war. Er sollte nicht nur das Theater verstehen, sondern auch musikalische Situationen erkennen.<sup>383</sup> Die Tatsache, dass Marschner mehrfach Texte seines Schwagers vertonte lässt vermuten, dass Wohlbrück diese Fähigkeiten besaß oder sich aneignete. Intime Kenntnis der arbeitsrelevanten Gedanken des Anderen scheint für den Komponisten elementar wichtig gewesen zu sein, nur selten suchte er sich Librettisten, die nicht vor Ort waren. In seiner Kooperation mit Eduard Devrient, war nur eine schriftliche Kommunikation möglich. Wie die überlieferten Briefe<sup>384</sup> zur Entstehung des *Hans Heiling* zeigen, fehlte Marschner hier der direkte Austausch. Bei der Oper über den Elementargeist, der ein Menschenmädchen heiraten möchte, war der Text bereits fertig gestellt, als der Komponist ihn erstmals las. Devrient bezeichnete diese Version als Rohfassung<sup>385</sup>, es scheint aber keine grundlegenden Änderungen mehr gegeben zu haben. Über die Zusammenarbeit mit dem Dichter lässt sich anhand des Briefwechsels dennoch einiges erfahren. Marschner war auf einen engen Austausch erpicht, legte seine Ansichten und Ideen frei dar, hoffte auf Rückmeldungen und ging auf Anregungen und Wünsche ein. Als ein

---

<sup>383</sup> Vgl. Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 75.

<sup>384</sup> Es handelt sich hierbei um über 20 Briefe aus dem Zeitraum von Juli 1831 und Juni 1833, herausgegeben von Edgar Istel. Dieser Austausch ist nicht vollständig, insbesondere bei den Repliken Devrients fehlen einige Dokumente. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 774-820.

<sup>385</sup> „Es wird Ihnen indes nicht entgangen sein, daß einige Szenen bloß in roher Anlage vor Ihnen liegen, an denen wir also vom Anfang an noch kneten und bilden können, auch die fertigen will ich nicht für absolut gut und recht ausgeben, kurz ich bin gewiß, wir werden uns über alles verständigen, denn wir sind zum Glück beide Praktiker.“ Devrient im Brief vom 13. Juli 1831. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 779f.

Beleg hierfür steht sein Nachgeben in einer längeren Diskussion über das Lied des Stephan (Nr. 16):

„Um Sie zu überzeugen, daß ich weder eigensinnig noch Tyrann bin, habe ich das Lied Stephans komponiert, was er trotzdem, daß Sie den Anfang des Finales so glücklich geändert haben (die erste Idee erinnert fast an eine gleiche im Vampyr) und der ja auch bleiben kann, singen mag. Daß ich bei der Konzeption fleißig an Ihre Wünsche, Andeutungen und so weiter gedacht habe, werden Sie finden, obwohl diese meine Musik in manchen Dingen abweichen wird, von der Sie sich vorher gewisse, wenn auch nur unbestimmte Begriffe gebildet haben. Das würde Ihnen aber auch mit jeder irgend eines andern Komponisten begegnet sein.“<sup>386</sup>

Auf musikalischer Ebene erhoffte er sich ebenfalls Austausch:

„Sagen Sie mir, was für ein tempo (Rhythmus) wünschen Sie zum ersten Finale? Was für einen Tanz sollen die Landleute tanzen, Walzer und so weiter?“<sup>387</sup>

Das persönliche Zusammensein mit Devrient fehlte dem Komponisten: „daß ich wohl wünschte, Sie nur einen Nachmittag neben mir am Klavier zu haben, [...]“<sup>388</sup>.

Marschner neigte scheinbar dazu, sich zu rechtfertigen, was einem offenen künstlerischen Austausch im Wege gestanden haben könnte. Hierfür nutzte er Aussagen von Freunden, denen er Arbeitsproben vorgelegt hatte.<sup>389</sup> Er gibt Selbstzweifel zu, zeigt aber auch an, wann er in einen Schaffensrausch geraten ist.<sup>390</sup>

In Bezug auf Marschners Vorstellungen von einem Libretto zeigt sich in diesem Briefaustausch, dass ihm vor allem die praktische Realisierbarkeit<sup>391</sup> am Herzen lag. Bereits im ersten Brief an Devrient merkt er an:

„2. Fürchte ich, werden uns die Zwergchöre auf den meisten Theatern zu schaffen machen, denn sind unsere Chordamen auch Zwerge in der Kunst, so können sie doch dem Auge nicht als solche erscheinen, und Kinderballetts gibts nicht überall. Ja, wenn das Publikum Ironie versteht! —

3. Glaub’ ich, haben Sie im letzten Akt nicht daran gedacht, daß außer Berlin und Wien kein so großer Chor existiert, um die verschiedenen Chöre von Erdgeistern, Schützen usw. entsprechend besetzen zu können.“<sup>392</sup>

<sup>386</sup> Brief vom 7. August 1832. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 801.

<sup>387</sup> Brief vom 8. Januar 1832. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 796.

<sup>388</sup> Brief vom 17. Juli 1832. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 800.

<sup>389</sup> So verteidigt er beispielsweise die Arie des Protagonisten (Nr. 3) gegen Devrients Anmerkungen mit den Worten: „Übrigens, so sehr es mich auch schmerzt, daß meine Komposition der Arie so ganz gegen Ihre Erwartung ist, kann ich Sie versichern, daß die Komposition, einigen geistreichen, mit dem Sujet vertraut gemachten Männern vorgetragen, diese Männer exaltiert hat, die darin Stoff und Form gleich neu und von andern abweichend, auch im Einklang mit den Worten fanden.“ Brief vom 18. Oktober 1831. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 794. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass Marschner mit publizierten Berichten und Kritiken oder durch direkten Kontakt mit Journalisten immer wieder versuchte die öffentliche Meinung zu beeinflussen. Er verletzte hierbei Grenzen des Anstands und machte sich angreifbar. Es ist demnach vorstellbar, dass er Aussagen von Freunden und Bekannten in den Briefen an Devrient zu seinen Gunsten beschönigte. Vgl. Kapitel 6.1. Externe Voraussetzungen in Leipzig.

<sup>390</sup> „Ich kann nicht läugnen, daß ich etwas irre geworden war und in solcher Befangenheit lange nichts hervorbringen konnte. Allein jetzt bin ich, was man so sagt, gut im Zuge, und jeder Tag sieht etwas Neues entstehen, [...]“; in: Brief von Ostern 1832. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 797.

<sup>391</sup> Zegowitz deutet dies so, dass der erfahrene Komponist dem unerfahrenen Librettisten problematische Passagen erläutert. Bernd Zegowitz: *Der Dichter und der Komponist*, 2012, S. 139.

<sup>392</sup> Brief vom 8. Juli 1831. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 778.

Beim Text selbst waren ihm Situationen und anregende Charaktere wichtig, die das Publikum berühren können:

„Ist nun Heilings Liebe auch in seinen Äußerungen so feurig, hinreißend und unwiderstehlich geschildert, so fällt sein Opfer doppelt ins Gewicht, und sein Unglück seine Verschmähung erregt eine solche Höhe von Teilnahme und Mitleid, wie sie seinem höheren Standpunkt und Fall nur immer gebührt. So scheint mir der höhere Zweck des Dramas und der größere Beifall daran besser erreicht, als durch bloße Sonderbarkeit irgend eines Charakters.“<sup>393</sup>

Hierbei bewertete er insbesondere die Möglichkeit zur musikalischen Kontrastwirkung als effektiv:

„Inzwischen bin ich der Meinung, daß Ihr Buch jetzt so bleibt, wie es ist, und Sie nur der Musik (im ersten Teile) mehr Feuer gestatten, wäre es auch nur des Kontrastes wegen, wodurch (nach Heilings Unglück) seine düstere Verslossenheit umso stärker und wirksamer hervortreten mußte.“<sup>394</sup>

Anmerkungen zur Form macht er nur in den ersten Briefen. Es handelt sich einerseits um Überlegungen zu dem der Ouvertüre vorangestellten Vorspiel, andererseits um die Frage der Verwendung von Dialogen und Rezitativen beziehungsweise Melodramen.<sup>395</sup>

Im weiteren Verlauf spricht er eher vom inneren Gehalt als von der äußeren Form:

„Ich weiß aber Ihre Ansicht von der Rolle, und werde mich möglichst bestreben, im gleichen Sinne zu arbeiten, so lange sich's nämlich mit dem ‚Schönen‘ (in musikalischer Hinsicht) verträgt, denn die Form allein tut's nicht. Die wahre Originalität muß mehr im Innern als im Äußern zu finden sein.“<sup>396</sup>

Dies ist eine ähnliche Fokussierung auf das Erzeugen einer Situation sowie die theatralische Wirkung, wie sie auch bei Wohlbrück feststellbar ist.

Hierüber hinausgehend merkt Marschner an, wenn ihm das Metrum Schwierigkeiten bereitet oder wo ihm der Text nicht passend erscheint.<sup>397</sup> Dies tut er unter Beachtung der psychologischen Stimmigkeit der Szenen.<sup>398</sup>

---

<sup>393</sup> Brief vom 18. Oktober 1831. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 794.

<sup>394</sup> Brief vom 18. Oktober 1831. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 794.

<sup>395</sup> „[...] so bemerke ich denn, daß mich Ihre Idee, hinsichtlich des Vorspiels, der Ouvertüre wegen, in einige Verlegenheit setzt.

1. Meines Erachtens kann sie dem Vorspiel nicht vorangehen, und laß ich sie nachfolgen, gleichsam dem letzten Chor entströmend (denn eine Pause zwischen Vorspiel und Ouvertüre würde ersteres zu einem Akt unwillkürlich formen), so würde das Publikum aller Orten, obwohl die Idee und Form neu wäre, wenig darauf achten und den gewöhnlichen Entreakt-Spektakel verführen, nichts weniger ahnend als das nun erst eigentliche Beginnen der Oper. [...] Ist aber keine Ouvertüre dazwischen, so wird das Vorspiel nur ein Aufzug und kann auch als solcher benannt werden. [...]

4. Gesteh ich vom Melodram in der Oper kein Freund zu sein, und würde Sie deshalb bitten, die erste Szene des dritten Akts anders zu arrangieren.

5. Und endlich glaub' ich, würde es der Wirkung nicht schaden, wenn einige Gesangsstücke, namentlich aber die Dialoge noch etwas kürzer gehalten würden; besonders das Zwiegespräch von Mutter und Sohn im Vorspiel. Wäre das Vorspiel vielleicht nicht ganz musikalisch (rezitierend) zu halten?“. Brief vom 8. Juli 1831. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 778.

<sup>396</sup> Brief vom 18. Oktober 1831. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 793.

<sup>397</sup> Bspw. im Brief vom 21. September 1831. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 790.

<sup>398</sup> „Was den dritten Punkt Ihrer Ausstellungen im Finale des ersten Akts betrifft, so finde ich, Sie haben Recht. Ich fühle das und sah es schon beim Schaffen selbst ein. Allein, hier möchte ich Ihnen selbst die Schuld zuschieben. Heiling hätte wohl einige Worte mehr machen können, ohne redselig zu scheinen. Die Musik scheint mir keineswegs zu lang für einen solchen Auftritt, und ohne den Fluß der Melodie und die Konstruktion des

Die Briefe sind ein Zeugnis der Zusammenarbeit zwischen Devrient und Marschner. Sie lassen Rückschlüsse auf Marschners Erwartungshaltung zu und zeigen auf, wo es trotz allem Respektes Schwierigkeiten zwischen ihm und seinen Librettisten, auch Wohlbrück, gegeben haben könnte. Besonders im direkten Austausch, wie er zwischen Marschner und seinem Schwager möglich war, mag eine Devrient gegenüber eingestandene Eigenschaft des Komponisten hinderlich gewesen sein:

„Ich hoffe, Du sollst noch viel Freude an Deinem Werke haben, und das verdienst Du auch, denn Du bist doch der Haupturheber davon; drum nimm hiermit meinen herzlichen Dank für deine schöne, herrliche Arbeit und verzeihe, daß ich dies nicht mündlich so lebhaft aussprach, aber es gehört zu meinen schwächsten Seiten, jemand ins Gesicht zu loben, es sei denn aus Ironie.“<sup>399</sup>

In einem Punkt jedoch geben die Briefe einen direkten Hinweis auf die Zusammenarbeit zwischen Marschner und Wohlbrück – in Bezug auf ihre geschäftliche Beziehung.<sup>400</sup>

„Meinem Schwager Wohlbrück und zuletzt dem verstorbenen Klingemann habe ich für das Eigentum des Buches (mit Ausschluß des Rechts, das Buch drucken und im Buchhandel erscheinen zu lassen) fünfunddreißig Louisdor gezahlt, und zwar nach der ersten Aufführung der Oper an irgend einem Ort.“<sup>401</sup>

#### 4.2. Das Libretto und seine Vorlagen

Ob die Initiative zu der Arbeit an *Der Templer und die Jüdin* von Marschner oder von Wohlbrück ausging, muss offen bleiben, auch wenn Marschner in der Sekundärliteratur immer wieder als derjenige genannt wird, der den Stoff auswählte und gegebenenfalls ein erstes Szenarium erstellte:

„Aus der Lectüre des ‚Ivanhoe‘ gewann Marschner sogleich die Ueberzeugung, daß sich darin vortreffliche musikalische Charaktere und Situationen vorfänden, und sich daraus ein interessantes Opersüjet machen lasse.“<sup>402</sup>

---

ganzen, sehr zusammengedrängten Satzes zu stören und aufzuheben, kann ich ihn nicht kupieren. Hören Sie nun einmal folgenden Vorschlag, und antworten Sie mir darauf. Ich meine nämlich, es wirkt gut, wenn Heiling nach Konrads ‚Halt!‘ nur einen Augenblick auffährt und ihm ein drohend ‚Wagt Ihr!‘ entgegen donnert; dann aber, ihn und seine Drohungen gar nicht beachtend, nur auf Anna und ihr ferneres Tun merkt, und ihr, statt des zweiten und dritten ‚Wagt Ihr?‘ ein noch eindringenderes ‚Anna!‘ zuruft, um sie zum Entschluß zu bringen. Konrad ist ihm als Nebenbuhler wie als Feind noch nicht wichtig genug, um ihm mit all seiner Kraft entgegen zu treten. Auf diese Art trete seine Geisterkraft und Macht in gänzlicher Nichtbeachtung menschlicher Drohungen und Gefahren noch mehr ans Licht, so wie auch Konrads vergebliches Auflehnen gegen diese Macht, die er am Ende ja doch nicht durch eigene Kraft bezwingt, sondern nur durch Generosität der Königin ans Ziel seiner Wünsche gelangt. Dadurch verlöre auch Annas Antwort die von Ihnen früher befürchtete Heuchelei und Falschheit und gewänne mehr die Farbe des Mitleids und der Rücksicht für ihren Bräutigam, besonders da die Liebe zu Konrad noch nicht zum Durchbruch gekommen ist. Dies, teurer Freund, wäre meine Ansicht der Sache, die, psychologisch gewiß richtig, von dem Darsteller nur gehörig zur Anschauung zu bringen wäre, um meine Konstruktion des Finale zu retten.“ Brief vom 24. September 1832. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 804f.

<sup>399</sup> Brief vom 9. Juni 1833. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 819.

<sup>400</sup> Die Tatsache, dass Marschner bereit ist dem Nachwuchslibrettisten Devrient ein ebensolches Honorar zu zahlen wie dem erfahrenen Wohlbrück, sieht Zegowitz als Beleg für Marschners hohe Wertschätzung seiner Arbeit. Bernd Zegowitz: *Der Dichter und der Komponist*, 2012, S. 139.

<sup>401</sup> Brief vom 18. Oktober 1831. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 795.

<sup>402</sup> Wilhelm Neumann: *Heinrich Marschner*, 1854, S. 25. Vgl. Carl Friedrich Wittman: „Vorwort“, [1896], S. 4, Paul Frehn: *Der Einfluß der englischen Literatur auf Deutschlands Musik und Musiker im 19. Jahrhundert*, 1937, S. 108 und A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, S. 115.

Eine Initiative Marschners scheint allerdings plausibel, schließlich war er als freischaffender Künstler darauf angewiesen, möglichst rasch an den Erfolg des *Vampyrs* anzuknüpfen. Ein von ihm verfertigtes Szenarium liegt allerdings nicht vor.

Im Folgenden soll betrachtet werden, welche Anregungen und Quellen Wohlbrück und Marschner gehabt haben können, welche Handlungssequenzen sie aus dem Roman übernehmen und wie das Personal der Oper im Vergleich zum Roman aufgestellt ist.

#### 4.2.1. Anregungen und Quellen

Weshalb Wohlbrück und Marschner nach der erfolgreichen Uraufführung des *Vampyrs* den Roman Scotts als Opernvorlage auswählten, ist nicht eindeutig auszumachen. Neumann legt in seiner noch zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen Biographie dar, dass der Arbeit an dem *Ivanhoe*-Sujet ein Kompositionsauftrag<sup>403</sup> für das English Opera House vorausging. Marschner habe Anfang 1829 persönlich nach London reisen und sein Werk herausbringen wollen, wegen eines Theaterbrandes sei diese Reise aber nicht zustande gekommen.<sup>404</sup> Hierauf bezogen stellt Frehn fest:

„Das Studium des Englischen erbrachte aber doch ein Gutes: das Opernbuch zu Walter Scotts ‚Ivanhoe‘. Marschner fand für die Vertonung manche geeignete Stelle in diesem Roman und fertigte mit Hilfe seiner Gattin zu diesem Werk ein Operszenarium an.“<sup>405</sup>

Fischer und Schulze hingegen sehen als Auslöser für Marschners Beschäftigung mit der Dramatisierung von historischen Romanen den Besuch von Joseph Freiherr von Auffenbergs<sup>406</sup> *Der Löwe von Kurdistan*, einem romantischen Schauspiel nach Scotts *The Talisman* (1825).<sup>407</sup> Zu diesem „Sensations- und Ausstattungsstück“<sup>408</sup> hatte Joseph Strauß die Musik komponiert,<sup>409</sup> es war im September 1827 in Dresden, im Dezember 1827 in Leipzig aufgeführt worden.<sup>410</sup> Neben Marschner könnte via Strauß auch Wohlbrück ein besonderes Augenmerk auf den *Löwen von Kurdistan* gehabt haben.<sup>411</sup> *The Talisman* ist, obwohl später entstanden, thematisch quasi ein Vorläufer des *Ivanhoe*, es wird Richard I. Aufenthalt in Palästina behandelt. *Der Templer und die Jüdin* schließt so in Leipzig zwei Jahre nach deren erfolgreichen Aufführung<sup>412</sup> an diese ‚Vorgeschichte‘ an. Wie bereits

---

<sup>403</sup> Laut L. Bischoff für eine in London zu schreibende Oper auf ein Libretto von Planché, dem Dichter des *Oberon*. A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, S. 92.

<sup>404</sup> Wilhelm Neumann: *Heinrich Marschner*, 1854, S. 24f. Vgl. A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, S. 91f.

<sup>405</sup> Paul Frehn: *Der Einfluß der englischen Literatur auf Deutschlands Musik und Musiker im 19. Jahrhundert*, 1937, S. 108.

<sup>406</sup> 1798 bis 1857, badischer Dramatiker und Dichter.

<sup>407</sup> Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 70, Friedrich Schulze: „Studien zu Heinrich Marschners Leipziger Aufenthalt“, 1928, S. 91.

<sup>408</sup> Friedrich Schulze: *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*, 1917, S. 43.

<sup>409</sup> Uraufführung Januar 1827 in Karlsruhe.

<sup>410</sup> Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 70.

<sup>411</sup> 1826 war Wohlbrücks und Strauß's Oper *Armiodan* in Karlsruhe uraufgeführt worden.

<sup>412</sup> Hierüber schreibt Küstner in seinen Erinnerungen: „Am 27. Dezember [1827] beendete den Wechsel der traurigen und frohen Tage dieses Jahres die Feier des Geburtsfestes Seiner Majestät des Königs, wo, [...], der Löwe von Kurdistan, Schauspiel von Auffenberg, dargestellt wurde. Es gehört zu den noch am meisten gelungenen Bearbeitungen von W. Scott'schen Romanen und bot durch fleißige Darstellung und reiche

dargestellt, erfreuten sich die Werke Walter Scotts in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts jedoch außerordentlicher Beliebtheit, so dass es nicht unbedingt eines besonderen Anlasses bedurft haben muss, um Librettist und Komponist die Idee einer Vertonung einzugeben.

Im oben genannten Zitat postuliert Frehn, Marschner habe für die geplante Reise nach London Englisch gelernt, und impliziert somit, dass der Komponist *Ivanhoe* im Original wahrgenommen haben könnte. Ob Marschners Kenntnisse der englischen Sprache hierfür ausgereicht haben, ist nicht belegbar, seine Korrespondenz mit den Verlagen Johanning & Whatmore und Hawes im Jahr 1830 führte er auf Deutsch.<sup>413</sup> Frauke Reitemeier zeigt zudem auf, dass, obwohl im späten 18. Jahrhundert zahlreiche englische Lesezirkel entstanden waren, davon ausgegangen werden kann, dass Scott überwiegend in Übersetzungen rezipiert wurde.<sup>414</sup> Die Kenntnisse der Fremdsprache waren trotz Englischunterrichtes in Sekundärschulen oft zu mangelhaft, um das Original zu verstehen, zudem verwendet Scott eine ‚lingua franca‘, eine Kunstsprache, die das Flair des Mittelalters verbreiten soll und mit dem damals modernen Englisch nur bedingt übereinstimmt.<sup>415</sup> Bis 1830 gab es neun verschiedene deutschsprachige *Ivanhoe*-Ausgaben, die aufgrund neuer Techniken und der Nutzung von kleineren Taschenformaten kostengünstig produziert und zu attraktiven Preisen in hohen Auflagen verkauft werden konnten.<sup>416</sup> Die bis 1828 erschienenen Versionen stammen von Karl Ludwig Methusalem Müller<sup>417</sup>, Elise von Hohenhausen, geborene von Ochs<sup>418</sup>, Sophie May<sup>419</sup>, Karl Leberecht Immermann<sup>420</sup>, Joseph Meyer<sup>421</sup>, Leonhard Tafel<sup>422</sup> sowie zwei namentlich unbekannten Übersetzern<sup>423</sup>. Die Version Leonhard Tafels fand überregional weite Verbreitung,<sup>424</sup> auch wenn der Stuttgarter Verlag als ‚Übersetzungsfabrik‘<sup>425</sup> galt. In der Eile, in der diese Traduktion entsandt sein mag, ist Tafel mindestens ein grober Fehler unterlaufen. Im Kapitel 36 des Romans weist Malvoisin Bois-Guilbert zurecht:

---

Ausstattung ein treues Bild dieser interessanten Epoche aus der Ritterzeit und den Kreuzzügen dar.“ Karl Theodor [von] Küstner: *Rückblick auf das Leipziger Stadttheater*, 1830, S. 167f.

<sup>413</sup> Ein weiterer Hinweis für nicht ausreichende Sprachkenntnisse für eine Lektüre im Original ist die Empfehlung des Romans *Die letzten Tage von Pompeji* von Bulwer-Lytton an Charlotte Birch-Pfeiffer, der er zugleich eine Übersetzung nennt. Heinrich Marschner: *Briefe an Verleger*, Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Mscr. A 72 a 47, V\_001 und V\_002 sowie Brief vom 8. Dezember 1834 an Charlotte Birch-Pfeiffer, abgedruckt in: Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 141.

<sup>414</sup> Frauke Reitemeier: „The Reception of Sir Walter Scott in German Literary Histories 1820-1945“, 2006, S. 97.

<sup>415</sup> Tippkötter gibt an, die Sprache Scotts sei an diejenige des Elizabethanischen Zeitalters angelehnt. Horst Tippkötter: *Walter Scott. Geschichte als Unterhaltung*, 1971, S. 96. Vgl. Marinella Salari: „Ivanhoe’s Middle Ages“, 1984, S. 151.

<sup>416</sup> Frauke Reitemeier: „The Reception of Sir Walter Scott in German Literary Histories 1820-1945“, 2006, S. 98.

<sup>417</sup> Leipzig: J.C. Hinrichs’sche Buchhandlung 1820, 2. wohlfeilere Ausgabe 1821.

<sup>418</sup> Zwickau: Schumann 1822.

<sup>419</sup> Vollständig aus dem englischen übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch 1824.

<sup>420</sup> Hamm: Wundermann 1826.

<sup>421</sup> Wohlfeile und elegante Kabinettsausgabe mit hundert Kupfern, Gotha: Henning’s 1826.

<sup>422</sup> Gebrüder Franckh: Stuttgart 1827.

<sup>423</sup> Wien: Anton Strauß 1825, Grätz: Johann Andreas Kienreich 1828.

<sup>424</sup> Frauke Reitemeier: „The Reception of Sir Walter Scott in German Literary Histories 1820-1945“, 2006, S. 97f.

<sup>425</sup> Norbert Bachleitner: „Übersetzungsfabriken‘: Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, 1989, S. 18.

„When the staff is in thine own firm grasp, thou mayest caress the daughters of Judah, or burn them, as may best suit thine own humour.“<sup>426</sup>

Der ausschlaggebende Gegensatz von ‚to caress‘ und ‚to burn‘ wird von Hohenhausen, Methusalem Müller und Meyer mit ‚lieblosen‘ und ‚verbrennen‘<sup>427</sup>, von Immermann mit ‚sich ergötzen‘ und ‚verbrennen‘<sup>428</sup> wiedergegeben,<sup>429</sup> bei Tafel wird dieses Antonym fälschlicherweise aufgelöst und als ‚sieden‘ und ‚braten‘ übersetzt.<sup>430</sup> Dieser Fehler ist aufgrund der inhaltlichen Umdeutung eklatant, er findet sich jedoch in Wohlbrücks Libretto wieder.<sup>431</sup> Dies ist ein Beleg dafür, dass für die Erarbeitung des Textbuches Scotts Roman in der Übersetzung Tafels verwandt wurde.<sup>432</sup> Es ist zu vermuten, dass dies in Bezug auf den Roman die einzige Vorlage war, da eine so entscheidende Verwechslung bei einem Vergleich mit dem Original oder weiteren Übertragungen leicht hätte auffallen können. Dennoch besteht die Möglichkeit, dass Wohlbrück andere Scott-Dramatisierungen kannte und in seiner Arbeit ergänzend heranzog.

#### 4.2.2. Moncrieffs, Lenz‘ und Auffenbergs Schauspiele

Es ist Fischer, der mit Blick auf *Der Templer und die Jüdin* zuerst auf Johann Reinhold Lenz‘ *Das Gericht der Templer*<sup>433</sup> hinweist.<sup>434</sup> Hierauf zurückgreifend vergleicht Palmer die beiden Dramatisierungen:

„Fischer does not mention looking past the *dramatis personae*, but upon closer inspection it is apparent that Lenz was Wohlbrück’s immediate model. In order to produce a libretto in which enough time was allotted to singing to enable the final product to be called an opera, Wohlbrück was forced to foreshorten much of Lenz’s drama by eliminating nonessential dialogue and omitting many of the playwright’s scenes altogether.“<sup>435</sup>

Lenz‘ Schauspiel selbst sieht Palmer der Dramatisierung Moncrieffs verpflichtet:

„Although Fischer was the first to recognize the similarity between Wohlbrück and Lenz in their respective versions of the Ivanhoe story, the fact that Lenz’s drama was not wholly original has not previously been recognized. It bears a close resemblance to a somewhat obscure play by W. T. Moncrieff entitled *Ivanhoe! Or, The Jewess*, first performed in London in 1820 with incidental music by John Parry (1776-1851).“<sup>436</sup>

<sup>426</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 316 (Bd. 3 Kap. 6 / Kap. 36).

<sup>427</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, Übersetzung v. Elise von Hohenhausen geborne von Ochs, [1822], Teil 2 S. 122, Walter Scott: *Ivanhoe*, Übersetzung v. Karl Ludwig Methusalem Müller, 1821, Bd. 2 S. 146, Walter Scott: *Ivanhoe*, Übersetzung v. Josef Meyer, 1826, 3. Abteilung Bd. 2 S. 35. Ebenso in der 1825 bei Anton Strauß in Wien erschienenen Ausgabe. Walter Scott: *Ivanhoe*, 1825, 2. Teil S.195.

<sup>428</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, Übersetzung v. Karl Leberecht Immermann, 1826, Bd. 3 S. 77f.

<sup>429</sup> May und der Übersetzer des Verlages Kienreich verwenden die Verben ‚lieben‘ und ‚verbrennen‘. Walter Scott: *Ivanhoe*, Übersetzung v. Sophie May, 1824, Bd. 3 S. 111, Walter Scott: *Ivanhoe*, 1828, Bd. 3 S. 95.

<sup>430</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, Übersetzung v. Leonhard Tafel, 1827, Bd. 4 S. 138.

<sup>431</sup> Akt II, 11. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 121.

<sup>432</sup> In den weiteren Betrachtungen wird dennoch, wenn aufgrund von sprachlichen Untersuchungen oder wegen inhaltlicher Übertragungsfehler nicht anders geboten, das englischsprachige Original zitiert.

<sup>433</sup> Siehe Kapitel 3.1.3. Scott-Adaptionen.

<sup>434</sup> Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 70.

<sup>435</sup> A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, S. 102.

<sup>436</sup> A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, S. 108.

In der Annahme, dass zu Moncrieffs Version Musik von Parry existierte und beides 1820 in London uraufgeführt wurde, verwechselt er diese Adaption mit derjenigen von Beazley.<sup>437</sup> Ob Moncrieffs *Ivanhoe!* szenisch umgesetzt wurde, ist unklar, da andere Dramatisierungen es früher auf die Londoner Bühnen schafften.<sup>438</sup> Für seine Vermutung, die Druckversion hätte Lenz vorgelegen, führt Palmer an, dass die Folge einiger Szenen und mehrere Sätze, wenn sie vom Deutschen zurück ins Englische übersetzt werden, identisch sind. Moncrieff weicht inhaltlich jedoch nicht wesentlich vom Roman ab und ein Großteil des Dialoges lässt sich direkt auf Scott zurückführen.<sup>439</sup>

Lenz und Wohlbrück beziehen sich in ihren Werken nur auf den zweiten und dritten Teil des Romans,<sup>440</sup> während Moncrieff alle drei Stationen der Geschichte aufnimmt. Darüber hinaus gibt es Szenen, die nur von einem oder zwei der Bearbeiter eingefügt werden. Beispielsweise ist Wohlbrück der einzige, der Kapitel 18 aufgreift, die Darlegung des Endes des Turniers und Cedrics Hoffnungen bezüglich Athelstane und Rowena. Kapitel 22, die Folterung Isaacs, lässt er hingegen fallen, im Unterschied zu Lenz und Moncrieff.

Eine Übersicht der einzelnen Szenen der Adaptionen in Bezug auf die Scottsche Vorlage zeigt auf, wo inhaltliche Parallelen oder Abweichungen im Gesamtaufbau vorhanden sind.<sup>441</sup>

<b>Scott: <i>Ivanhoe</i></b>	<b>Moncrieff: <i>Ivanhoe!</i>, <i>or, the Jewess</i></b>	<b>Lenz: <i>Das Gericht der Templer</i></b>	<b>Wohlbrück: <i>Der Templer und die Jüdin</i></b>
Kapitel 15	II, 1	I, 1	I, 1 / I, 2
Kapitel 16	II, 3	I, 7	I, 6
Kapitel 17	II, 3	I, 7	I, 6
Kapitel 18	X	X	I, 3
Kapitel 19	II, 2	I, 3 / I, 4 / I, 5 / I, 6	I, 4 / I, 5 / (I, 6)
Kapitel 20	II, 3	(I, 7) / I, 8 / I, 9 / I, 10	(I, 6) / I, 7 / I, 8 / I, 9
Kapitel 21	II, 4, (II, 5)	(I, 1)	(I, 2) / I, 10
Kapitel 22	II, 4	II, 1	X
Kapitel 23	(II, 4)	X	I, 11
Kapitel 24	II, 6	II, 4 / II, 5 / II, 6 / I, 2	I, 12 / I, 13 / I, 14 / II, 10 / (III, 8) / (I, 15)
Kapitel 25	II, 3	III, 1 / III, 2	X

<sup>437</sup> Vgl. Kapitel 3.4. Scott-Adaptionen.

<sup>438</sup> Vgl. John Genest: *Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830*, 1832, S. 53, Richard Ford: *Dramatisations of Scott's Novels: A Catalogue*, 1979, S. 20.

<sup>439</sup> Richard Ford: *Dramatisations of Scott's Novels: A Catalogue*, 1979, S. 20.

<sup>440</sup> Band II und III bzw. Kapitel 15 bis 44, die Stürmung Torquilstones und das Gericht der Templer. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird im Folgenden die durchgehende Kapitelzählung der späteren Drucke verwandt, nicht die Aufteilung in drei unterschiedliche Bände mit jeweils neuer Kapitelzählung des Erstdrucks.

<sup>441</sup> Die Tabelle ist ausgerichtet auf die Kapitel des Scottschen Romans, die Akt und Szenenangaben zeigen die jeweils inhaltlich entsprechenden Passagen in den einzelnen Bearbeitungen an. Ist ein Kapitel nicht aufgenommen, wird dies durch X gekennzeichnet.



Kapitel 26	II, 5	(II, 8) / III, 4	(I, 16)
Kapitel 27	X	III, 5	(I, 15)
Kapitel 28	(II, 2)	I, 1	I, 17 / (II, 9)
Kapitel 29	II, 6	III, 3	I, 17 / I, 18
Kapitel 30	X	III, 6 / III, 8 / III, 9	X
Kapitel 31	II, 6	III, 10 / III, 11	I, 19 / I, 20 / I, 21 / I, 22 / (I, 23)
Kapitel 32	III, 1	IV, 1 / IV, 2	I, 24 / II, 1 / II, 2 / II, 3 / II, 4 / II, 5
Kapitel 33	III, 1	IV, 2 / IV, 3	II, 5 / II, 6
Kapitel 34	III, 3	X	X
Kapitel 35	III, 2	X	II, 8
Kapitel 36	(III, 4)	IV, 4 / IV, 5 / (IV, 6)	II, 9 / II, 10 / II, 11 / II, 12 / II, 13 / ( II, 14) / (II, 15)
Kapitel 37	III, 4	IV, 7	II, 15
Kapitel 38	III, 4	IV, 7	II, 15
Kapitel 39	III, 4	IV, 7 / V, 2	III, 7 / III, 8
Kapitel 40	(III, 1) / III, 5	V, 1 / V, 3	II, 7
Kapitel 41	III, 5	V, 3	II, 7
Kapitel 42	(III, 1)	V, 4	III, 1 / III, 2 / III, 3 / III, 4 / III, 5 / III, 6
Kapitel 43	III, 6	V, 5	III, 9 / III, 10
Kapitel 44	III, 6	V, 6 / 7	III, 10 / III, 11

Aus der Übersicht ergibt sich, dass Umstellungen im Bereich der Szenenabfolge für eine Bühnenadaption notwendig sind, denn die im Roman vorgenommenen Rückblenden widersprechen dem Prinzip der Sukzession. Bei allen drei Bearbeitern beziehen sich zahlreiche Passagen eindeutig auf die Vorlage, bis hin zum Wortlaut. Abweichungen vom Original sind ebenfalls bei allen drei vorzuweisen, sie sind allerdings nicht parallel zueinander, die Autoren legen verschiedene Schwerpunkte. Die auffälligsten Unterschiede zwischen Lenz und Wohlbrück sind die in *Das Gericht der Templer* im Vergleich zu den Liebeshändeln aufgewerteten Ereignisse rund um Ivanhoe und Richard I. So ist beispielsweise der Überfall zu Beginn des Stücks gezielt auf die Gefangennahme Rebeccas und Ivanhoes ausgerichtet, Rowena kommt nicht vor. Die Normannen möchten anlässlich Richards erwarteter Rückkehr Ivanhoe kampfuntauglich machen, seine Befreiung ist die zentrale Motivation der Sachsen für die Stürmung Torquilstones.

Im Hinblick auf die inhaltlichen Abweichungen der Dramatisierungen untereinander soll an dieser Stelle beispielhaft das Ende der jeweiligen Adaption detaillierter betrachtet werden:

Scott: Kapitel 43 und 44

Einmarsch auf dem Turnierplatz, eine große Volksmenge ist anwesend. Rebecca sieht ihrem Schicksal ruhig entgegen und weist erneut Bois-Guilberts Rettungsangebot zurück. Er hingegen scheint aufgebracht, verwirrt. Zunächst kommt kein Kämpfer für Rebecca, im letzten Augenblick erscheint Ivanhoe auf einem müden Ross und selbst angeschlagen. Bois-Guilbert weigert sich zunächst gegen ihn zu kämpfen, dann aber bringt er Ivanhoe und sein Pferd sofort zum Stürzen. Unerwartet fällt der Templer ebenfalls, unverletzt stirbt er.

Ivanhoe wird der Sieg über Bois-Guilbert zugesprochen. Der Schwarze Ritter kommt mit Gefolge und wendet sich gegen den Großmeister sowie die Templer, er lässt Templestowe besetzen. Richard I. deckt sein Inkognito auf, das Volk ist erfreut seinen König wieder zu sehen. Rebecca und Isaac verschwinden während des Tumultes unbemerkt. Cedric willigt auf Richards Geheiß in die Vermählung Rowenas und Ivanhoes ein. Einige Zeit später sucht Rebecca Rowena auf, um sich bei ihr für Ivanhoes Taten zu bedanken. Die beiden Juden verlassen anschließend das Land.

Moncrieff: Akt III, 6. Szene

Versammlung auf dem Turnierplatz. Bois-Guilbert bietet Rebecca nochmals eine Ausflucht, als sie verweigert richtet er sich offen gegen sie. Ivanhoe kommt in letzter Minute und kämpft gegen Bois-Guilbert. Der Templer wirft sein Schwert beiseite und wird von Ivanhoe erstochen. Tödlich verletzt wankt er zum Stuhl Rebeccas, bricht zu ihren Füßen zusammen und ruft aus, dass er für sie sterbe und sie Mitleid haben, ihm verzeihen solle.

Der König kommt, aber er richtet sich nicht gegen die Templer, sondern verlangt direkt von Cedric das Einverständnis für die Hochzeit zwischen Ivanhoe und Rowena. Rebecca schlägt ihrem Vater vor, nach Spanien auszuwandern.

Lenz: Akt V, 5., 6. und 7. Szene

Szene 5 orientiert sich stark an der Vorlage. In Szene 6 erscheint der Kämpfer, es handelt sich hierbei um König Richard, nicht um Ivanhoe. Der König tritt zunächst noch inkognito auf und gibt lediglich dem Herold seine Identität preis. Bois Guilbert<sup>442</sup> stürzt beim Gottesurteil „wie vom Blitz getroffen rücklings zu Boden“<sup>443</sup>, ohne von einer Waffe verletzt worden zu sein. Der Templer richtet sein brechendes Auge auf Rebekka und stirbt unter Schmerzen.

Noch bevor die Sachsen eintreffen, bittet Rebekka ihren Vater, das Land zu verlassen. Des Königs Identität wird von dem hinzukommenden Ivanhoe aufgeklärt. Richard bietet den Templern Schutz, insofern sie sich auf ihre Ursprünge besinnen und sich ihm unterwerfen. Die Szene endet mit einer Ansprache Richards, in der er gelobt, sich für das Glück seiner Untertanen, gleich ob Normannen oder Sachsen, einzusetzen. Das bejubelte Losungswort lautet ‚Vaterland‘.

Wohlbrück: Akt III, 9., 10. und 11. Szene

---

<sup>442</sup> Sowohl Lenz, als auch Wohlbrück verwenden für Bois(-)Guilbert eine Schreibweise ohne Bindestrich.

<sup>443</sup> Akt V, 6. Szene. Johann Reinhold Lenz: *Das Gericht der Templer*, 1826, S. 159.

Einzug auf dem Turnierplatz. Wie in der Vorlage bietet Bois Guilbert Rebecca noch einmal an, sie zu retten, hierbei wirkt er aufgebracht, verwirrt. Beaumanoir erteilt bereits den Befehl zum Anzünden des Scheiterhaufens, da erscheint Ivanhoe, in dem der Templer einen Nebenbuhler um die Liebe der Jüdin sieht. Während des Kampfes stürzt Bois Guilbert entseelt zu Boden, ohne getroffen zu sein. Rebecca dankt Ivanhoe direkt, dann erscheint der König, das Volk jubelt. Richard verweist auf Rowena, um Ivanhoe seine Belohnung für die Tat zu zeigen. Er wendet sich ebenfalls an Rebecca, doch sie sieht im Eintreten Ivanhoes für ihre Unschuld und in seinem Glück ihr eigenes Leid ausreichend entschädigt. Die Oper endet mit Richards Ankündigung, er wolle in Zukunft jegliche Willkür unterbinden.

Diese kurze Gegenüberstellung verdeutlicht, dass die drei Dramatisierungen teilweise von der Vorlage abweichen und hierbei unterschiedliche Aussagen treffen. Vor diesem Hintergrund müssen sie als eigenständige Adaptionen betrachtet werden. Unabhängig vom Gesamtaufbau legen einige Übereinstimmungen in den Beschreibungen sowie in Wortlaut und Satzstellung nahe, dass Wohlbrück *Das Gericht der Templer* kannte und sich in Details anregen ließ. Das augenfälligste Beispiel hierfür ist die Darstellung der Hütte des Einsiedlers. Bei Lenz lautet die Bühnenanweisung:

„Das Innere einer Einsiedelei. Ein Tisch und drei Stühle; ein grosses hölzernes Crucifix – auf dem Tisch ein aufgeschlagenes Meßbuch, ein Todtenkopf und kreuzweis gelegte Knochen.“<sup>444</sup>

Auffällig ähnlich sieht es bei Wohlbrücks Eremiten aus:

„Das Innere der Hütte des Einsiedlers von Copmanhurst, ärmlich meublirt, ein Tisch und zwei Stühle, ein großes Crucifix [Alles von rohem Baumholz] neben dem Crucifix ein aufgeschlagenes Buch, ein Todtenkopf, nebst kreuzweis gelegten Knochen.“<sup>445</sup>

Scotts Einsiedler hingegen besitzt keine okkultisch anmutenden Gegenstände:<sup>446</sup>

„[...] nothing but a bed of leaves, a crucifix rudely carved in oak, a missal, with a rough-hewn table and two stools, and one or two clumsy articles of furniture [...].“<sup>447</sup>

Weitere Ähnlichkeiten finden sich in der Übersetzung einzelner Wörter oder in bestimmten Satzstellungen, die nicht aus dem Original oder dessen Übertragung stammen. Auffällig ist, dass sich diese Übernahmen in den Szenen beim Eremiten konzentrieren.<sup>448</sup>

Palmer sieht in Auffenbergs *Der Löwe von Kurdistan* die ausschlaggebende Anregung für Marschner, eine historische Oper nach einem Scott-Sujet zu schreiben.<sup>449</sup> Hierüberhinaus deutet er an, dass Wohlbrück und Marschner von dem Schauspiel auch in ihrer Adaption beeinflusst wurden:

„The extent to which elements from *Der Löwe von Kurdistan* carried over into *Der Templer und die Jüdin* is open to conjecture, [...]. It is probable that Richard, Wamba, and Tuck are

<sup>444</sup> Akt I, 7. Szene. Johann Reinhold Lenz: *Das Gericht der Templer*, 1826, S. 25.

<sup>445</sup> Akt I, 6. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 28.

<sup>446</sup> Dies gilt auch für die Übersetzung Tafels.

<sup>447</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 142 (Bd. 2 Kap. 2 / Kap. 16).

<sup>448</sup> Scott: Kapitel 16, 17 und 20, Lenz: Akt I, 7. und 8. Szene, Wohlbrück Akt I, 6., 7. und 8. Szene.

<sup>449</sup> A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, S. 115.

considerably more noble characters in *Der Templer und die Jüdin* than their counterparts in *Der Löwe von Kurdistan* because Marschner was dissatisfied with the way Auffenberg had cast them.“<sup>450</sup>

Palmer bezieht sich auf eine laut Fischer von Marschner stammende Kritik vom Februar 1828:

„*Der Löwe von Kurdistan* ist, wie ich voraussagte, mit ungeheurem Beifall aufgenommen worden. Die Bearbeitung scheint mir gelungener als so manche andere historische [sic!] Romane. Auch die Diktion ist an einigen Stellen wirklich trefflich zu nennen... Am mißlungensten scheint mir der Charakter des löwenherzigen Richard, am gelungensten der des jungen Schotten und des Saladin. Die Rollen der Königin, der Editha, des Narren und des Einsiedlers, sowie die der übrigen christlichen Herrscher sind höchst unbedeutend ausgefallen. Am besten wurde gespielt von Editha (Mad. Genast) und dem jungen Schotten (Devrient).“<sup>451</sup>

Ob, und wenn ja, inwiefern dies, sowie das Schauspiel insgesamt, bei der Bearbeitung von *Der Templer und die Jüdin* Pate standen, lässt sich nicht eindeutig belegen, da Differenzen in der Darstellung der Charaktere von König (Richard I.), Einsiedler (Theodorich of Engaddi bzw. Bruder Tuck) und Narren (Gourton bzw. Wamba) auch in den Scottschen Vorlagen nachweisbar sind. Dies schließt jedoch nicht aus, dass die Erfahrungen der Aufführungen von *Der Löwe von Kurdistan* bei der Arbeit zur Oper mit einfließen.

#### 4.2.3. Zeit, Ort und Handelnde

Die Erstürmung Torquilstones sowie die Verurteilung Rebeccas mit dem Gottesgericht sind die beiden Teile des Romans,<sup>452</sup> auf die sich Wohlbrücks Libretto bezieht. Ausgangspunkt und Quelle der Titelgebung der Oper lässt sich in einer Aussage des Earls of Essex vermuten:

„I was drawing towards York, [...] when I met King Richard, like a true knight-errant, galloping hither to achieve this adventure of the Templar and the Jewess, with his own single arm.“<sup>453</sup>

Das Abenteuer des Tempplers und der Jüdin, das im Roman zwar eine wichtige Bedeutung hat, aber nicht das zentrale Thema darstellt, steht im Mittelpunkt der Oper.<sup>454</sup> Hierneben gibt es zwei weitere Handlungssequenzen: Die Unruhen im Lande des Königs und sein Bestreben, wieder Ordnung zu schaffen, sowie die unterschwellig verlaufende Dreiecksgeschichte zwischen Rowena, Rebecca und Ivanhoe. Dies ergibt sich aus der

---

<sup>450</sup> A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, S. 115.

<sup>451</sup> Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 68f.

<sup>452</sup> Buch II und III bzw. Kapitel 15 bis 44.

<sup>453</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 395 (Bd. 3 Kap. 14 / Kap. 44).

<sup>454</sup> Bei den *Ivanhoe*-Dramatisierungen werden unterschiedliche Schwerpunkte gelegt, nicht bei jeder dominieren der Templer und die Jüdin die Geschichte. Beazleys Adaption bspw. endet mit dem Abbrennen von Torquilstone. Vgl. Paul J. DeGategno: *Ivanhoe. The Mask of Chivalry*, 1994, S. 89, Jeff S. Dailey: *Sir Arthur Sullivan's Grand Opera Ivanhoe and its Theatrical and Musical Precursors*, 2008, S. 16.

Vorlage, doch zeigen andere Dramatisierungen, dass die Liebesverwirrungen nicht in jedem Falle als essentiell erachtet wurden.<sup>455</sup>

Als Ort des Geschehens wird vom Textdichter analog zu Scott die Grafschaft York angegeben, als Zeitraum das Jahr 1194. Vom handlungstragenden Personal des Romans übernimmt er einen Großteil der Hauptpersonen der Sachsen und der Templer, Prince John und seine Gefolgsleute hingegen treten nicht auf. Aus der Gruppe der Diener und Knechte werden Nebenpersonen aufgegriffen, die in *Ivanhoe* eine marginale Rolle spielen. Sie stellen teilweise lediglich stumme Auftritte dar und sind für Chor oder Statisterie geeignet. Sie nehmen keinen Einfluss auf das Geschehen, sondern werden für die szenische Umsetzung benötigt. Eine Übersicht der zu Beginn des Textbuches<sup>456</sup> aufgeführten Personen in der Art des Schemas in Kapitel 3.2.2. verdeutlicht diese Änderungen:

	Normannen		Sachsen	
<b>Adel / Ritter</b>	Der schwarze Ritter		Cedric von Rotherwood	Ritter von sächsischem Adel
	Maurice de Bracy	Normannischer Ritter	Wilfried von Ivanhoe	Cedrics verstoßener Sohn
	Normann- ische Krieger	(Chor / Statisterie)	Rowena von Hargott- standstede	Cedrics Mündel
			Athelstane von Conings- burgh	Vom Stamm der alten sächsischen Könige, Rowenas Verlobter
			Sächsische Krieger	(Chor / Statisterie)
<b>Klerus / Ritter</b>	Lucas de Beaumanoir	Großmeister des Templer-Ordens, normannischer Ritter	Bruder Tuck	der Einsiedler von Copmanhurst
	Albert de Malvoisin	Präceptor der Stiftung Templestowe, normannischer Ritter		
	Brian de Bois Guilbert	Templer, normannischer Ritter		
	Templer	(Chor / Statisterie)		
<b>Diener /</b>	Robert	Knappe des Bois	Wamba	Narr in Cedrics Diensten

<sup>455</sup> Beispielsweise in Lenz *Das Gericht der Templer* oder im von Deschamps / de Wailly und Pacini zusammengestellten Rossini-Pasticcio ist diese Handlungsebene gestrichen.

<sup>456</sup> Grundlage bildet die erste Fassung, die 1829 bei Focke in Leipzig erschien. Die Schreibweise der Namen unterscheidet sich teilweise von der von Scott verwendeten, so dass es im Folgenden je nach Kontext zwei verschiedenen Varianten gibt.

<b>Knechte</b>	Guilbert	Oswald	Haushofmeister in Cedrics Diensten
	Philipp Knappe des Bois	Herdibert	Knappe in Cedrics Diensten
	Guilbert		
	Konrad Malvoisins Knappe	Elgitha	Rowena's Zofe
	Volk (Chor / Statisterie)	Volk	(Chor / Statisterie)
<b>Rand- gruppen</b>	Locksly	Hauptmann der Geächteten	
	Walter	Geächteter	
	Willibald	Geächteter	
	Isaac von York	ein Jude	
	Rebecca	Isaacs Tochter	
	Geächtete	(Chor / Statisterie)	
	Yeomen	(Chor / Statisterie)	
	Sarazenen	(Chor / Statisterie)	

Das Streichen der Figur der Ulrica strafft das Geschehen, eliminiert aber gleichzeitig ihre Szenen des Wahns und des Aberglaubens, was musikalisch wirksam gewesen sein könnte.<sup>457</sup> Insgesamt stimmen, unter der Prämisse der Anpassungen an die Opernbühne, die inhaltlichen Linien der drei Handlungsstränge weitgehend mit denjenigen des Romans überein. Die 50 Szenen der drei Aufzüge entstammen den Romankapiteln 15 bis 44,<sup>458</sup> entsprechen jedoch nicht dieser Reihenfolge. Die Umstellungen erfolgten aus dramaturgischen Gründen, um größere Einheiten oder Kontraste zu schaffen:

<b>Akt, Szenen</b>	<b>Kapitel des Romans</b>	<b>Einheit</b>
I, 1-5	15, 18-19, 21	Überfall auf die Sachsen und Rückblick
I, 6-9	16-17, 19-20	Hütte des Einsiedlers
I, 10-24	21, 23-24, (26-27), 28-29, 31-32	Belagerung Torquilstones
II, 1-7	32-33, 40-41	Zusammenkunft unter der Eiche
II, 8-12	24, (28), 35-36	Templestowe I
II, 13-15	(36), 37-38	Gericht der Templer
III, 1-6	42	Feier der Sachsen
III, 7-8	(24), 39	Templestowe II
III, 9-11	43-44	Gottesurteil

<sup>457</sup> Lenz hingegen behält die Racheszenen der alten Sächsin bei.

<sup>458</sup> Mit Ausnahme der Kapitel 22, 25, 30 und 34, die keinen Eingang in das Libretto fanden.

### 4.3. Die Adaption des Stoffes

Während die großen Linien der Handlung von *Der Templer und die Jüdin* mit denen des *Ivanhoe* übereinstimmen, wird in Details von der Vorlage abgewichen. Denn obwohl Scotts Romane mit ihren spannungsgeladenen, dichten Geschichten, pittoresken Szenerien und zahlreiche Dialogen prädestiniert für Bühnenadaptionen zu sein scheinen, erweist sich die Umarbeitung als komplex. Das Geschehen ist vielschichtig, wobei die verschiedenen Stränge ineinander verwoben sind, und das Personal zahlreich. Die Handelnden werden zudem von Scott scheinbar objektiv in ihrer Wesensart beschrieben, ohne innere psychologische Wandlungen. Dies führt dazu, dass zahlreiche Dramatisierungen entweder banal wirken oder für den Zuschauer nur noch verständlich sind, wenn der Roman selbst bekannt ist. Auch im Falle von *Der Templer und die Jüdin* ist es die Masse des Stoffes, die die Rezeption der Oper als solche erschwert. Ist Neumanns Darstellung stimmig, so war sich Wohlbrück dieses Problems bewusst:

„Flugs scenirte er [Anm.: Marschner] und besprach eiligst mit dem dichterischen Schwager das weitere, der mit Lust und Liebe (wenn auch nicht ohne große Bedenklichkeit wegen zu großem Reichthum des Stoffs und deshalb schwieriger Ausführung hinsichtlich nothwendiger Klarheit der Entwicklung) rasch an's Werk ging.“<sup>459</sup>

Das Geschehen zu verfolgen ist für ein Publikum, das den Roman nicht kennt, schwierig. Wohlbrück und Marschner konnten jedoch davon ausgehen, dass ihren Zeitgenossen der Inhalt von *Ivanhoe* geläufig war. Vor diesem Hintergrund sind die Anpassungen und Abänderung der Adaption zu bewerten, denn die Zuschauer des 19. Jahrhunderts verfügten einerseits über zusätzliches Hintergrundwissen, andererseits mussten ihnen Änderungen des Sujets besonders auffallen. Im Folgenden sollen die Abweichungen, die nicht überwiegend dramaturgisch oder bühnentechnisch bedingt scheinen, vor dem Hintergrund der in Kapitel 3.3. aufgezeigten Themenvielfalt betrachtet werden, um inhaltliche Differenzen und Schwerpunkte auszumachen.<sup>460</sup>

#### 4.3.1. Das Mittelaltersujet

Die identische zeitliche und örtliche Ansiedlung bedingt, dass der mittelalterliche Hintergrund in der Adaption des Romans erhalten bleibt. Anknüpfungspunkt sind die lebendig-bildlichen Schilderungen Scotts, die allerdings nur teilweise in den Kostüm- und Bühnenhinweisen aufgenommen werden – allzu klar mag wohl die Vorstellung gewesen sein, wie eine „schöne Rittertracht“<sup>461</sup> auszusehen habe. Im Dialog ist die Verortung erstmalig durch die Rückblende zum Turnier und die Erörterung der politischen Situation evident,<sup>462</sup> hier wird eine positive Konnotation des Rittertums mit Mut, Tapferkeit und Ehre geschaffen. Der Zuschauer erfährt

<sup>459</sup> Wilhelm Neumann: *Heinrich Marschner*, 1854, S. 25.

<sup>460</sup> Aus Gründen der Analogie wurden identische Kapitelüberschriften gewählt, auch wenn manche der im Roman bedeutsamen Themen für die Betrachtung des Librettos nicht relevant sind.

<sup>461</sup> Anweisung zu Bracys Kostüm in Akt I, 11. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 50.

<sup>462</sup> Akt I, 3. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 14ff.

zudem wenig später, dass es die Pflicht eines jeden echten Ritters ist, die Schwächeren zu beschützen. Darüber sind sich Locksly und der Schwarze Ritter einig, und es wird deutlich, dass diese positiven Eigenschaften auch die der „echten Engländer“<sup>463</sup> sind. Während diese Dialogtexte auf Scott zurückgehen, stammt beispielsweise der Schlachtgesang der Sachsen aus der Feder des Librettisten. Er knüpft an die Sprache des Schotten an und evoziert das Bild tapferer, schlachtbereiter Männer, die sich ihrer Herkunft bewusst sind. In der Darstellung der unterschiedlichen Kampfmethoden greift der Textdichter zudem andeutungsweise auf die ausführlichen Beschreibungen der verschiedenen Kulturen im Roman zurück:

„Wer Kraft und Muth in freier Brust,  
Der zaget nicht vor Eisen noch vor Stahl,  
Er zieht hinaus mit Kampfeslust,  
Ihn schrecket nicht der Feinde starke Zahl. –  
    Wie der Blitz herunterfährt  
    Zuckt die Keule und das Schwert! –  
        Muth! Muth!  
    Schwelgt in Feindes Blut  
    Und scheu't nicht die droh'nde Gefahr. –  
        Der Sachsen-Held  
        Ist stark im Feld,  
    Wie Hengist und Horsa es war!

Der Normann mag in Stahl gehüllt,  
Mit Lanze, Helm und Schild zum Kampfe ziehn,  
Die kräft'ge Brust ist Sachsen-Schild  
Die strecken wir dem Feind entgegen kühn.  
    Wie der Blitz herunterfährt  
    Zuckt die Keule und das Schwert! –  
        Muth! Muth!  
    Schwelgt in Feindes Blut  
    Und scheu't nicht die droh'nde Gefahr. –  
        Der Sachsen-Held  
        Ist stark im Feld,  
    Wie Hengist und Horsa es war! „<sup>464</sup>

Scott stellt verschiedene Aspekte des mittelalterlichen Lebens zur Diskussion, beispielsweise in der von Wohlbrück gestrichenen Debatte zwischen Rebecca und Ivanhoe über das Rittertum.<sup>465</sup> Die bei dem Schotten durchscheinende Trennung zwischen Theorie und Praxis des mittelalterlichen Verhaltenskodex löst sich bei Wohlbrück auf in einen Sieg des Guten

---

<sup>463</sup> Akt I, 8. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 42.

<sup>464</sup> Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 27f.

<sup>465</sup> Vgl. Kapitel 3.3.1. Das Mittelaltersujet.



über das Böse: die ehrenhaften Kämpfer vertreiben diejenigen, die wie Bracy nur der Kleidung nach ein Ritter sind, jedoch das Betragen „eines ehrlosen Räubers“<sup>466</sup> haben. Es entspricht der Natur der Oper, dass eine differenzierte Auseinandersetzung mit den verschiedenen Aspekten des Lebens im 12. Jahrhundert nicht stattfindet. Das Libretto zu *Der Templer und die Jüdin* bedient die Mittelaltersehnsucht des 19. Jahrhunderts und das Rittertum wird als erstrebenswerte Lebensform des (jungen) Mannes gepriesen, bei der selbst ein König sich die diesbezüglichen Ehren erst verdienen muss:

„Es ist dem König Ehr' und Ruhm,  
Hinaus zum Kampf zu zieh'n,  
Zu streiten für das Ritterthum  
Durch Abenteuer kühn,  
Da zeigt sich Mannes Kraft und Werth,  
Und nur der Tapfre wird geehrt,  
Den Ritterruhm kann man nicht erben,  
Der König selbst muß ihn erwerben.“<sup>467</sup>

#### 4.3.2. Nationalbewusstsein, Gesellschaftsordnung und die Rolle des Souveräns

„Du kehrtst als Ritter stolz zurück,  
Umstrahlt von Ruhm und Ehr';  
So gelte nun des Volkes Glück  
Dem Sieggekrönten mehr.  
Vergönnt ist Dir, Dich nun allein  
Dem Wohl des Vaterlands zu weih'n,  
Befriedigt sind des Ruhmes Triebe,  
Nun strebe nach des Volkes Liebe.“<sup>468</sup>

So lautet der weitere Text der Arie Ivanhoes, der nicht der Vorlage entlehnt ist, sondern von Wohlbrück stammt. Die zweite Strophe weist darauf hin, dass das im Roman zentrale Thema der politischen und sozialen Ordnung ebenfalls für die Oper bedeutsam ist. In *Ivanhoe* wird eine Gesellschaft im Umbruch geschildert, bei der das vorherrschende Ungleichgewicht zwischen Normannen und Sachsen nicht länger existenzfähig ist. Ein Ausweg ist die Vermischung der Kulturen, möglichst mit den jeweils besten Elementen beider Traditionen. Der aktuelle Zustand ist bürgerkriegsähnlich, indem ein Teil der Sachsen die Herrschaft der Normannen nicht anerkennt und die Normannen selbst zwischen der Loyalität zu dem in der Ferne weilenden Richard Coeur-de-Lion und seinem usurpatorischen Bruder John schwanken. In der Oper handelt es sich weniger um den Umbruch eines gesellschaftlichen Systemes, als um eines, das aus dem Gleichgewicht geraten ist.<sup>469</sup> Es geht nicht um die

---

<sup>466</sup> Akt I, 11. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 51.

<sup>467</sup> Nr. 11, Arie mit Chor. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 108.

<sup>468</sup> Nr. 11, Arie mit Chor. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 108f.

<sup>469</sup> Volker Mertens stellt fest, dass das Gottesgericht eine politische Funktion hat. Selbst wenn es nicht durch den König direkt, sondern durch seinen ‚Stellvertreter‘ Ivanhoe ausgetragen wird, stabilisiert es eine gerechte

Frage, ob ein Sachse oder ein Normanne auf dem Thron sitzen, sondern ob der Herrscher seiner Aufgabe gerecht wird. Deutlich wird dies an der Haltung Cedrics, der sich im Roman bis zum letztmöglichen Zeitpunkt weigert, Richard I. Ehrenbezeugungen zukommen zu lassen, und Athelstane auffordert, seine Thronansprüche geltend zu machen:

„Know me now as Richard Plantagenet!“

„Richard of Anjou!“ exclaimed Cedric, stepping backward with the utmost astonishment.

„No, noble Cedric—Richard of England whose dearest interest, whose deepest wish it is to see her sons united with each other.—And, how now, worthy Thane! hast thou no knee for thy prince?“

„To Norman blood,“ said Cedric, „it hath never bended.“<sup>470</sup>

[...]

„Tell this Norman prince, Richard of Anjou, that, lion-hearted as he is, he shall not hold undisputed the throne of Alfred, while a male descendant of the Holy Confessor lives to dispute it.“<sup>471</sup>

Im Libretto hingegen sieht der Sachse von Anbeginn an und trotz seiner Abneigung gegen die Normannen in Richard I. einen möglicherweise guten König für das Land:

„Es ist wahr, ich achte Richards Tapferkeit, seinen Edelmuth und ritterlichen Sinn, o daß er nicht dem Stamm der falschen Normannen entsprossen wäre! Wer wäre würdiger als er, Englands Thron zu zieren.“<sup>472</sup>

Integrität ist das hervorstechende Merkmal der positiv handelnden Personen, die die Herrschaft der Eigensüchtigen brechen müssen. Hierbei wird die bei Scott bereits vorhandene stark schematisierte Darstellung von Gut und Böse weitergeführt. Die zu überwindende schlechte Situation fasst Locksly dem Schwarzen Ritter gegenüber zusammen:

„Ich bin für jetzt ein namenloser Mann, doch Freund des Vaterlandes, und Jedes, der es redlich mit ihm meint. Geschworen hab’ ich keinem schlechtern zu gehorchen, als König Richard selbst. – Seid Ihr ein Freund des Königs, so führen wir gemeinschaftliche Sache; ich bin entschlossen, mit meinen treuen Waldgesellen seine Rechte aufrecht zu erhalten, trotz des ganzen normannischen Adels dieses Landes, der mit seinem Bruder Johann sich gegen ihn verschworen hat; der treulose Prinz, dem Richard die Regierung anvertraute, als er zum Kampf nach Palästina zog, strebt jetzt nach seiner Krone; doch kehrt Richard je zurück, will ich ihm Verbündete zuführen, die es wohl mit seinen Feinden aufnehmen. Mag der Usurpator mich und die Meinen Geächtete nennen, mein Herz ist gut englisch, und mein gegebenes Wort so heilig, als ob ich goldne Sporen trüge.“<sup>473</sup>

---

Herrschaft. Nach dem Kampf kann der nun öffentlich auftretende König sich durchsetzen, wird als legitimer Herrscher anerkannt und die Einheit Englands wird möglich. Volker Mertens, „Durch Gottes Sieg... Gottesurteile im ‚Lohengrin‘ und anderswo“, 2014, S. 62, S. 77.

<sup>470</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 375 (Bd. 3 Kap. 12 / Kap. 42).

<sup>471</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 375 (Bd. 3 Kap. 12 / Kap. 42).

<sup>472</sup> Akt I, 3. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 18.

<sup>473</sup> Akt I, 7. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 43f.

Dass die Geächteten im Untergrund leben, ist der aktuellen politischen Situation geschuldet, und nicht, wie bei Scott, ein Zeichen andauernder extremer sozialer Ungleichheit. Dies bekräftigt Locksly nochmals gegenüber dem König:

„Sire, Deines Bruders Ungerechtigkeit  
Zwang uns, zu sünd'gen gegen das Gesetz;  
Doch hängen wir mit Leib und Seel an Dir,  
Drum wolle uns ein milder Richter sein.“<sup>474</sup>

Der Sachverhalt ist eindeutig: Kommt Richard zurück und diszipliniert seinen Bruder sowie dessen Anhänger, dann können Land und Volk gerettet werden. Der König wird familiär-patriarchal jedem Mitglied der Gesellschaft seinen rechtmäßigen Platz zuweisen, so wie er Cedric und Ivanhoe versöhnt,<sup>475</sup> Rowena und Ivanhoe zueinander führt,<sup>476</sup> und die Willkür der Templer eindämmt.<sup>477</sup> Doch obwohl er von allen rechtschaffenen Personen als bestmöglicher Herrscher anerkannt wird, mangelte es ihm bisher an Pflichtbewusstsein, weshalb die gesellschaftliche Ordnung überhaupt erst in eine Schieflage geraten konnte. Ivanhoe benennt dies deutlich:

„Ein biedres Volk erhofft von Euch sein Glück,  
Laßt, König, den erworb'nen Ruhm Euch gnügen,  
Den besten Ritter nennet Euch die Welt,  
Macht, daß das Volk Euch seinen Vater nenne.“<sup>478</sup>

Bereits bei Scott wird Kritik am Verhalten des Souveräns geübt, jedoch sind die gestellten Anforderungen nüchterner: Es geht nicht darum, die Liebe der Untertanen zu erringen, sondern das Land vor dem immanenten Chaos zu bewahren.<sup>479</sup>

Das Verhältnis zwischen Regent und Regierten wird im Libretto noch an anderer Stelle thematisiert, in einer von Wohlbrück hinzugefügten Szene. Wamba stellt fest, dass Cedric der Hochzeit zwischen Ivanhoe und Rowena nicht zugestimmt hätte, wäre Athelstane noch am Leben. Zudem ist er der Ansicht, dass er mit seinen närrisch-weisen Kommentaren mindestens so viel zur glücklichen Vereinigung beigetragen hat, wie der König mit seiner Fürsprache, „indeß es ist ganz in der Ordnung, daß ich die Sache bewirke und er den Ruhm davon trägt, dafür ist er ein König, und ich ein Narr.“<sup>480</sup> Aus dieser Überlegung heraus stimmt er ein Lied an:

„Es ist doch gar köstlich, ein König zu sein,  
Es stürmen ja Freude und Ruhm auf ihn ein;  
Gefiel mir das Leben als Narr nicht zu sehr,  
So wollt' ich, mein Seel! daß ein König ich wär'.  
Wie stand nicht erst vor Kurzem noch

<sup>474</sup> Akt II, 7. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 107.

<sup>475</sup> Akt III, 1. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 141.

<sup>476</sup> Akt III, 1. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 140f.

<sup>477</sup> Akt III, 11. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 164.

<sup>478</sup> Akt II, 7. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 108.

<sup>479</sup> Siehe Kapitel 3.3.2. Nationalbewusstsein, Gesellschaftsordnung und die Rolle des Souveräns.

<sup>480</sup> Akt III, 2. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 142.

Der Feind im Lande stolz und hoch,  
 Kaum schallt des Königs Name her,  
 Stellt sich das Volk zu tapfrer Wehr,  
 Da s schlägt den Feind und Alles schreit:  
 Hoch leb' des Königs Tapferkeit!  
 Drum ist es gar köstlich, ein König zu sein,  
 Es stürmen ja Freude und Ruhm auf ihn ein;  
 Gefiel mir das Leben als Narr nicht zu sehr,  
 So wollt' ich, mein Seel'! daß ein König ich wär'.  
 Wie, schwur mein Herr nicht oft und laut,  
 Nie wird sie meines Sohnes Braut!  
 Der König spricht ein freundlich Wort,  
 So ist der alte Groll schon fort,  
 Er willigt ein, - das frohe Paar  
 Bringt lauten Dank dem König dar!  
 Drum ist es gar köstlich, ein König zu sein,  
 Es stürmen ja Freude und Ruhm auf ihn ein;  
 Gefiel mir das Leben als Narr nicht zu sehr,  
 So wollt' ich, mein Seel'! daß ein König ich wär'.<sup>481</sup>

Wie bereits Nieder feststellt, sind Narr und König hier nicht mehr weit voneinander entfernt.<sup>482</sup> Die Aussage Wambas deutet eine Austauschbarkeit der Rollen an, der König regiert nicht mehr nur von Gottes Gnaden, sondern auch von der des Volkes.

#### 4.3.3. Religion und Aberglaube

Die Streichung von Prince John und seinen Gefolgsleuten als agierende Figuren deutet bereits darauf hin, dass die usurpatorischen Absichten des Königsbruders in der Oper zwar als Tatsache, nicht mehr aber als Handlung bedeutsam sind. Die Templer sind gleichzeitig die normannischen Ritter, so dass die politische Auseinandersetzung mit dem Machtkampf zwischen säkularer und sakraler Sphäre vermischt wird. Das bedeutet, dass es ausreicht, die Willkür der korrupten Ordensbrüder zu unterbinden, um diesen Handlungsstrang der Oper zu einem guten Ende zu führen. Mit Ausnahme des Eremiten kommen keine weiteren Kirchenmänner in der Adaption vor, so dass sich der negative Eindruck von der katholischen Kirche auf den im Jahr 1312 aufgelösten Orden beschränkt. Bruder Tuck mag zwar ebenfalls nicht dem Bild eines gottgefälligen Einsiedlers entsprechen, aber aufgrund seiner Geradlinigkeit und Loyalität gehört er zu den positiv konnotierten Personen. Wohl mit Rücksicht auf die Zensur und die Gepflogenheit, religiöse Sujets auf der Bühne zu vermeiden,<sup>483</sup> haben Wohlbrück und Marschner bei diesem Themenbereich im Vergleich zur Vorlage Abänderungen und Streichungen vorgenommen. Auffällig ist dies insbesondere bei

<sup>481</sup> Lied Nr. 15. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 142f.

<sup>482</sup> Christoph Nieder: *Von der ‚Zauberflöte‘ zum ‚Lohengrin‘*, 1989, S. 95.

<sup>483</sup> Annemarie Fischer: „Die ‚Schöne Jüdin‘ in Oper und Schauspiel“, 2008, S. 68.

den Texten des Lieds des Eremiten, des Chors der Templer und des Gebets Rebeccas, die durch weniger anstößige Varianten ersetzt wurden. Während bei Scott die Kutte des Barfüßler-Mönchs ein Garant dafür ist, dass den Witwen Trost gespendet, sowie das beste Mahl, der wärmste Platz und das weichste Kissen in Anspruch genommen werden kann,<sup>484</sup> macht sich der Bruder in Wohlbrücks Version lediglich eines Vergehens schuldig – der gelegentlichen Verwandlung in einen Waldburschen.<sup>485</sup> Den Unterschied zwischen kirchlichem und weltlichem Zustand beachtet der wechselfreudige Mönch streng:

„Nennt mich nicht fromm, sonst werd' ich grob; fromm bin ich nur, so lange ich in der Capuze stecke; im grünen Rock, trinke ich, fluche und halt's mit den Weibsen, wie es einem braven Waidmann zukommt.“<sup>486</sup>

Als er vom König aufgefordert wird, ein Jägerlied zu singen, ist Tuck bereit, seine „Frömmigkeit einstweilen bei Seite“<sup>487</sup> zu legen und das Lieblingslied der Geächteten anzustimmen, in dem nicht nur nach Rehen und Hirschen, sondern auch nach „Mägdelein zart und fein“<sup>488</sup> Ausschau gehalten wird. Beide Nummern des Einsiedlers sind im Grunde gesellige Jagdlieder, lediglich die Verbindung mit dem Barfüßler-Mönch sowie der Refrain „Ora pro nobis“ verknüpfen die erste Einlage Bruder Tucks mit der religiösen Sphäre. Dies war Anlass für die Zensurbehörden, in einigen Städten eine Textänderung zu veranlassen.<sup>489</sup> Beim Einmarsch der Templer zum Gericht singen die Ordensbrüder im Original den 95. Psalm, beziehungsweise den 94. nach griechischer Zählung:

„A psalm, which he himself [Anm.: Beaumanoir] accompanied with a deep mellow voice, which age had not deprived of its powers, commenced the proceedings of the day; and the solemn sounds, *Venite exultemus Domino*, so often sung by the Templars before engaging with earthly adversaries, was judged by Lucas most appropriate to introduce the approaching triumph, for such he deemed it, over the powers of darkness.“<sup>490</sup>

Wohlbrück hingegen legt ihnen kämpferische Worte in den Mund, mit denen sie sich anspornen, gegen „sünd'ger Triebe schnöde Lust“<sup>491</sup> vorzugehen. Eingeflochten hierin ist der bei Scott angeführte lateinische Wahlspruch der Templer: *Semper Leo percutiatur*.<sup>492</sup> Der Text des Chors dürfte angeregt sein von den Ausführungen des Großmeisters:

„But when the raging wolf hath made an inroad upon the flock, and carried off one member thereof, it is the duty of the head shepherd to call his comrades together, that with bows and slings they may quell the invader, according to our well-known rule, that the lion is ever to be beaten down.“<sup>493</sup>

<sup>484</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 150f. (Bd. 2 Kap. 3 / Kap. 17).

<sup>485</sup> Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 37ff.

<sup>486</sup> Akt I, 9. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 46.

<sup>487</sup> Akt II, 6. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 104.

<sup>488</sup> Nr. 10, Lied mit Chor. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 105.

<sup>489</sup> Vgl. Kapitel 6.3. Die Verbreitung der Oper und ihre Aufnahme zu Lebzeiten Marschners.

<sup>490</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 320 (Bd. 3 Kap. 7 / Kap. 37).

<sup>491</sup> Akt III, 13. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 125.

<sup>492</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 320 (Bd. 3 Kap. 7 / Kap. 37) bzw. Akt III, 13. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 125.

<sup>493</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 321 (Bd. 3 Kap. 7 / Kap. 37).

Rebeccas Gebet in *Ivanhoe* ist eindeutig auf die jüdische Religion ausgerichtet,<sup>494</sup> in *Der Templer und die Jüdin* hingegen handelt es sich um einen persönlichen Hilferuf an Gott, der nicht einem bestimmten Glauben zuzuschreiben ist:

„Herr, aus tiefen Jammernöthen,  
Hör' der Seele brünstig Fleh'n,  
Laß mich nicht in Gram vergeh'n,  
Höre, ach, erhö'r' mein Beten.

Die mich schmähen, die mich hassen,  
Schreiten groß und stolz einher,  
Zahllos, wie der Sand am Meer;  
Ich bin hülflos und verlassen.

Wenn ich meine Hände ringe,  
Wenn ich weine bitterlich,  
Höhen meine Feinde mich,  
Niemand, der mir Trost nur bringe.

Seit ich lalle deinen Namen,  
Bist du meine Zuversicht,  
Herr, mein Gott, verlaß mich nicht,  
Sende deine Hülfe, Amen.“<sup>495</sup>

Es ist gattungsmäßig bedingt, dass das Miteinander von Christen und Juden sowie die beiden Juden selbst in der Oper weniger vielschichtig betrachtet werden können als im Roman. Festzustellen ist jedoch, dass Wohlbrück Scotts Darstellungsweise weitgehend aufgreift. Hierbei ist auf die bewusste Absetzung von der Tradition des komischen (und geizigen) Juden in der Nachfolge Shylocks hinzuweisen, die durch einige, fast wörtlich übernommene,<sup>496</sup> Passagen aufrecht erhalten wird:

„O, Rebecca! Rebecca! Tochter meiner geliebten Rahel! Wäre jedes Blatt dieses Baums ein Ducat, und jeder Ducat mein Eigenthum, all diesen Reichthum gäb' ich hin, wüßt' ich, daß Du noch lebst, und den Händen der Nazarener entronnen bist.“<sup>497</sup>

An zwei Stellen entspricht der Textdichter nicht der Vorlage. Zunächst ist es König Richard, der sich für Isaac einsetzt, als es um die Festlegung des Lösegelds geht, nicht Locksly. Dies bedeutet, dass der Jude die erlassene Strafe der Gnade des Königs, nicht der christlich anmutenden Nächstenliebe seiner Tochter zu verdanken hat.<sup>498</sup> Es ist jedoch davon auszugehen, dass diese Änderung vorgenommen wurde, um Richards Güte zu zeigen, nicht

<sup>494</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 337f. (Bd. 3 Kap. 9 / Kap. 39).

<sup>495</sup> Nr. 16, Preghiera. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 149.

<sup>496</sup> Dies in Bezug auf die Übersetzung Tafels.

<sup>497</sup> Akt II, 5. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 100, vgl. Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 287. (Bd. 3 Kap. 3 / Kap. 33).

<sup>498</sup> In *Ivanhoe* erinnert sich Locksley daran, dass Rebecca ihn einst gesund pflegte und setzt sich deshalb für Isaac ein. Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 287ff. (Bd. 3 Kap. 3 / Kap. 33).

um Rebeccas und Isaacs Mitmenschlichkeit in Frage zu stellen. Die andere Abweichung betrifft die zweite bis fünfte Szene des dritten Akts, die im Roman nicht explizit geschildert werden. Es ist Wohlbrück, der die Bitte des Juden ausformuliert, Ivanhoe möge seiner Tochter in ihrer Not helfen.

Rebecca bleibt in der Oper die ‚schöne Jüdin‘ in ihren verschiedenen ‚Rollen‘ der verfolgten Unschuld, des erotischen Objekts und der verschmähten Braut. Wohlbrück und Marschner geben jedoch der emotionalen Verwicklung dieser Frau, die zwischen Heroine und Opfer changiert, eine leicht andere Prägung.

#### 4.3.4. Zwischenmenschliches Miteinander

Die Dreiecksgeschichte zwischen Rowena, Ivanhoe und Rebecca wird in der Oper aufgewertet. Anstatt die Sächsin zu streichen, um die unmögliche Liebe zwischen dem Ritter und seiner Retterin auszuarbeiten, ist sie in *Der Templer und die Jüdin* indirekt fast immer anwesend, wenn Ivanhoe auf der Bühne ist. Rebecca scheint sich dessen bewusst zu sein und bezieht es in ihre Überlegungen mit ein. Um Schutz auf ihrer Reise zu erhalten, deutet sie Rowena gegenüber Reue bis zum Lebensende an, wenn dem Verwundeten etwas zustoßen sollte.<sup>499</sup> In der Oper fügt sie hinzu, dass es sich bei dem Betroffenen um einen Christen handelt, Rowena hat also Grund anzunehmen, dass sie ihn kennt. Als wenig später bereits die Sänfte des Kranken in den Händen der Normannen ist, verrät die Jüdin, im Gegensatz zu ihrem Alter Ego im Roman, seine Identität, so dass Rowena um Ivanhoes Los weiss. Die Liebenden sehen sich gegenseitig als schicksalsbestimmend an, und da die Sächsin nun von seiner Gefangenschaft unterrichtet ist, liegt ihre letzte Hoffnung darnieder.<sup>500</sup> Er hingegen wird von Rebecca bewusst nicht über den Überfall auf die Sachsen informiert, da ihn dieses Wissen „zu heftig erschüttern“ würde.<sup>501</sup> Er ist so überzeugt davon, dass der Kampf um die Befreiung aus Torquilstone von Rowena veranlasst wurde.<sup>502</sup>

„Ja, geliebte Freundin – Du! –  
Laut ruft mir das Herz es zu,  
Du wirst mich befreien;  
Was auch Deinem Ritter droht,  
Feindeshohn, ruhmloser Tod,  
Stets bleibt ihm der Hoffnung Schein,  
Rowena, du wirst ihn befrei'n.

Es durchdringt mein tiefstes Leben,  
Freud'ger Hoffnung, Wonnebeben,  
Denke ich, Geliebte, dein;

<sup>499</sup> Akt I, 4. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 25.

<sup>500</sup> Akt I, 10. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 48.

<sup>501</sup> Akt I, 17. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 73.

<sup>502</sup> Im Roman ist sich Ivanhoe der Gefangenschaft der Sachsen bewusst und sorgt sich darum, wie er Rowena und seinen Vater schützen könne. Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 242 (Bd. 2 Kap. 15 / Kap. 29).

Deiner Liebe sorgend Walten,  
Wird des Ritters Ruhm erhalten,  
Stets bleibt ihm der Hoffnung Schein,  
Rowena! du wirst ihn befrei'n.<sup>503</sup>

Es mutet fast makaber an, dass er diesen Text in einem Duett mit Rebecca singt. Diesem „lieblichen Mädchen“<sup>504</sup>, dessen „holdes Bild, verschwimmend mit dem theuren Bilde der Dame, der sich dies Herz geweiht“<sup>505</sup> ihn im Schlaf umgaukelt, verhält er sich gegenüber wie vom Erzähler im Roman berichtet:

„I know not, whether the fair Rowena would have been altogether satisfied with the species of emotion with which her devoted knight had hitherto gazed on the beautiful features, and fair form, and lustrous eyes, of the lovely Rebecca ; [...]. But Ivanhoe was too good a Catholic to retain the same class of feelings towards a Jewess. This Rebecca had foreseen, and for this very purpose she had hastened to mention her father's name and lineage. Yet, for the fair and wise daughter of Isaac was not without a touch of female weakness, she could not but sigh internally when the glance of respectful admiration, not altogether unmixed with tenderness, with which Ivanhoe had hitherto regarded his unknown benefactress, was exchanged at once for a manner cold, composed, and collected, and fraught with no deeper feeling than that which expressed a grateful sense of courtesy received from an unexpected quarter and one of an inferior race.“<sup>506</sup>

Während allein Rebeccas Anblick ihn zunächst stärkt, gibt die Szenenanweisung vor, dass Ivanhoe bei der Eröffnung ihrer Herkunft ihre Hand fahren lässt und sich unwillkürlich von ihr entfernt.<sup>507</sup> Sie tritt voll Schmerz beiseite und singt parallel zu seiner Huldigung Rowenas:

„Theures Mädchen, sagt er – Wem?  
Ach sein Herz fühlt nichts bei dem,  
Was die Lippe spricht;  
Sicher ist sein Knecht, sein Schwert  
Und sein Roß ihm lieb und werth,  
Nur die arme Jüdin nicht –  
Ob er theures Mädchen spricht. –  
Ach, es füllt im tiefsten Herzen,  
Mich mit namenlosen Schmerzen,  
Wenn ich denke, daß der Mann,  
Den ich lieben muß und ehren,  
Mir kaum Mitleid mag gewähren,  
Ach, mich nur verachten kann!“<sup>508</sup>

Dieses Duett, das ein Austausch zwischen Liebenden sein könnte, wird so zur konzentrierten Darstellung des Dreierkonflikts zwischen Rowena, Ivanhoe und Rebecca. Selbst als Ivanhoe

<sup>503</sup> Nr. 7, Duett. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 74f.

<sup>504</sup> Akt I, 17. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 70.

<sup>505</sup> Akt I, 17. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 68.

<sup>506</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 235f. (Bd. 2 Kap. 14 / Kap. 28).

<sup>507</sup> Akt I, 17. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 69 und 71.

<sup>508</sup> Nr. 7, Duett. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 74.



los eilt, um im Gottesgericht zu kämpfen, geschieht dies nicht nur, um Bois Guilbert in die Schranken zu weisen und seiner Lebensretterin beizustehen, sondern auch, wie er Isaac gegenüber anmerkt, um den Raub an seiner Braut und seinem Vater zu rächen.<sup>509</sup>

Am Ende der Oper gibt die Jüdin sich noch einmal ihrem Schmerz der Zurückweisung hin, der ihrem Glück über die Rettung fast die Waage zu halten scheint:

„Ich seh’ Euch [Anm.: Ivanhoe] von liebenden Armen umflochten,  
Ich sehe Euch glücklich, daß freu’ ich mich sehr,  
Ihr habt ja für mich, für die Jüdin gefochten!  
Was will die arme Jüdin mehr.“<sup>510</sup>

Im Roman bewahrt sie ihre Kontenance und geht Ivanhoe nach dem Gottesgericht aus dem Wege, aus Angst in ihrem überemotionalem Zustand etwas unschickliches zu sagen. Bei einer Adaption für eine Vertonung liegt es jedoch nahe, im Finale gerade diesen Gefühlen Ausdruck zu verleihen.

Rebecas Liebe wird von Ivanhoe bewusst oder unbewusst verschmäht, Bois Guilbert hingegen sucht sie. Wie bereits angeführt,<sup>511</sup> sieht der Tempelritter des Romans in der Jüdin zunächst einen Preis, später erhofft er sich von ihr die Erfüllung seiner Wünsche nach Nähe und Vertrauen. In der Oper wird diese Relation einen Schritt weiter geführt: Mag zwar im Roman schon anklingen, dass Rebecca nicht nur physisch heilt, sondern Ivanhoe und Bois-Guilbert auch psychisch positiv beeinflusst, so wird sie in der Adaption zu einer möglichen Erlöserin. Durch ihre Liebe könnte der grausame Templer geläutert werden. Es beginnt bereits in Torquilstone, wohin er sie ursprünglich nur aufgrund ihrer Schönheit verschleppt hatte, und wo er zunächst bereit ist, sie zur Unterwerfung zu zwingen:

„Das Recht der Waffen theilte Dich mir zu,  
Dein Herr bin ich! und meine Sklavin Du!“<sup>512</sup>  
Kann meine Bitte Liebe nicht erringen,  
So soll Gewalt mir Deine Gunst erzwingen.“<sup>513</sup>

Wie in der Vorlage, so ist es auch hier Rebeccas Stolz und Mut, in der Bereitschaft den Tod auf sich zu nehmen, der den Templer beeindruckt:

„Ja, heldenmüth’ges Mädchen, Du,  
Nur Du bist meiner werth,  
Nicht mit Gewalt, mit Bitten nur  
Will ich um Liebe werben;  
Dein Stolz rührt wunderbar mein Herz,

---

<sup>509</sup> Akt III, 5. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 147.

<sup>510</sup> Akt III, 11. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 163. Marschner fügt im Klavierauszug die Anweisung ‚schmerzlich‘ hinzu.

<sup>511</sup> Vgl. Kapitel 4.3.4. Zwischenmenschliches Miteinander.

<sup>512</sup> Die Ähnlichkeit dieses Satzes, der so nicht bei Scott zu finden ist, mit der Aussage Osmins „Ich dein Herr, du meine Sklavin.“ in Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* (Akt II, 1. Szene, Dialog nach Nr. 8) muss nicht beabsichtigt sein, zeigt aber, dass der Ritter nicht mehr über die (vermeintlichen) Tugenden des Abendlandes verfügt, sondern auf einer Stufe mit dem gewaltfreudigen Aufpasser aus Mozarts Singspiel steht. Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Entführung aus dem Serail*, 1982, S. 108.

<sup>513</sup> Akt I, 14. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 59f.

Du mußt die Meine werden,  
Der Groll, denn [sic!] ich Dir eingeflößt,  
Wird schwinden mit der Zeit,  
Du wirst mein liebend Herz erkennen,  
Geliebtes Mädchen, Dich die Meine nennen.“<sup>514</sup>

Bei Scott sieht der Tempelritter in Rebecca eine geeignete Partnerin, um seine Weltmachtphantasien zu teilen, woraus sich auch seine Zuneigung zu ihr speist:

„Of this mighty Order I am no mean member, but already one of the Chief Commanders, and may well aspire one day to hold the baton of the Grand Master. The poor soldiers of the Temple will not alone place their foot upon the necks of kings—a hemp-sandall’d monk can do that. Our mailed step shall ascend their throne—our gauntlet shall wrench the sceptre from their gripe. Not the reign of your vainly-expected Messiah offers such power to your dispersed tribes as my ambition may aim at. I have sought but a kindred spirit to share it, and I have found such in thee.“<sup>515</sup>

Bei Wohlbrück hingegen löst das Verhalten der schönen Jüdin unabhängig von einer möglichen glorreichen gemeinsamen Zukunft in Bois Guilbert eine für sich stehende Liebe aus. Die Herrschaftsgedanken des Ritters kommen nicht zur Sprache. Als die Normannischen Krieger ihn bitten, sie im Kampf anzuführen, tut er dies nicht mehr nur aus Siegeslust, sondern weil er sich durch Rebecca belohnt hofft:

„Ja, ich will Euer Führer sein,  
Es gilt den Kampf um sie!  
Und strömten Heere auf mich ein!  
Dich, Mädchen, laß’ ich nie.  
Heraus, heraus, mein gutes Schwert!  
Die Schönheit ist des Kampfes werth;  
Umstrahlet von des Sieges Glanz,  
Fleh’ ich dann um der Liebe Kranz.  
Der Schönheit Kron’,  
Ist würd’ger Lohn  
Der Tapferkeit,  
Ihr wird geweiht,  
Mit süßem Blick  
Der Liebe Glück:  
Das ist des Siegers Dank!“<sup>516</sup>

In beiden Fällen weckt Rebecca in Bois(-)Guilbert Emotionen, deren er sich nicht mehr fähig glaubte. Grund für seine Gefühlslosigkeit ist die enttäuschte Liebe zu seiner ehemaligen Braut Adelaide De Montemare / Adelheid von Montemar, die seine Rückkehr von ritterlichen Kämpfen nicht abwartete, sondern einen anderen Mann ehelichte. Im Roman berichtet der

---

<sup>514</sup> Akt I, 14. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 63f.

<sup>515</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 201. (Bd. 2 Kap. 10 / Kap. 24).

<sup>516</sup> Akt I, 15. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 65.

Templer bereits in Torquilstone von dieser lebensprägenden Erfahrung. Er rechtfertigt sich hiermit bei Rebecca für sein Verhalten, schließlich war es eine Frau, die ihn dazu brachte selbstsüchtig und unbarmherzig zu werden. Er hat sich für die gebrochene Treue gerächt und ist danach Templer geworden. Bois-Guilbert merkt an, dass er sich so der Unabhängigkeit und der Möglichkeit einer legalen Beziehung mit einer Frau, eines Heims und einer Familie beraubt hat, doch es gibt einen Ausgleich:

„Alas!“ said Rebecca, „what advantages could compensate for such an absolute sacrifice?“

„The power of vengeance, Rebecca,“ replied the Templar, „and the prospects of ambition.“

„An evil recompense,“ said Rebecca, „for the surrender of the rights which are dearest to humanity.“

„Say not so, maiden,“ answered the Templar; „revenge is a feast for the gods! And if they have reserved it, as priests tell us, to themselves, it is because they hold it an enjoyment too precious for the possession of mere mortals.—And ambition? it is a temptation which could disturb even the bliss of heaven itself.“<sup>517</sup>

In der Opernadaption spricht Bois Guilbert erst nach der erneuten Zurückweisung in Templestowe<sup>518</sup> von den unglücklichen Erfahrungen.<sup>519</sup> Er tut dies nicht Rebecca gegenüber, sondern zu sich selbst, denn er ist schmerzlich betroffen von der wiederholten Ablehnung seiner Liebe und erinnert sich nachdenklich an die früheren Erlebnisse. Bezüglich dieser vergangenen Ereignisse gibt es zwei große Abweichungen gegenüber dem Roman: Zum einen führt Wohlbrück die Art der Rache an der treulosen Braut aus, sie und ihr Gatte wurden während des Hochzeitsmahls vom eifersüchtigen Ritter erstochen,<sup>520</sup> zum anderen sind in der Oper Vergeltung und Ehrgeiz kein Ersatz für Liebe und Häuslichkeit:

„[...]“

In des Lebens wildem Drang,  
Sucht' umsonst ich Jahre lang  
Trost für die verlorne Liebe –  
Macht und Reichthum, Ruhm und Glanz  
Und der blut'ge Lorberkranz,  
Stillen nicht des Herzens Triebe. –

(Wehmüthig.)

Meines Lebens Blüthezeit,  
Welkte ungeliebt dahin –  
Was des Mannes Herz erfreut:  
Frauen Lieb' und treuer Sinn,  
Häuslich Glück bei Weib und Kind,

---

<sup>517</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 201. (Bd. 2 Kap. 10 / Kap. 24).

<sup>518</sup> Akt II, 10. Szene bzw. Nr. 12, Scene und Arie.

<sup>519</sup> Dies ist einerseits aus gesangstechnischen Gründen wichtig, damit der Darsteller nicht mehrere große Nummern hintereinander hat, andererseits ergeben sich aus dieser Umstellung zwei getrennte inhaltliche Spannungsmomente.

<sup>520</sup> Auch Lenz beschreibt die bei Scott nur als ‚Rache‘ umschriebenen Folgen im Detail: Guilbert tötet den Ehemann im Zweikampf, die Frau geht ins Kloster. Akt II, 6. Szene. Johann Reinhold Lenz: *Das Gericht der Templer*, 1826, S. 59.

Ach mir ward es nicht gegeben!

[...]“<sup>521</sup>

Dank Rebecca keimt wieder Hoffnung in ihm auf:

„Doch noch einmal steigt von fern,

Freundlich mir ein schöner Stern

Aus der finstern Nacht empor;

[...]

Und mir winkt, was ich vergebens

Suchte in dem Drang des Lebens,

Lacht der Liebe Seligkeit.“<sup>522</sup>

Nach dem Urteilsspruch der Templer bietet Bois(-)Guilbert Rebecca an, mit ihm zu fliehen, auch wenn er sich so der Schande preisgibt. Im Roman malt der stolze Ritter an dieser Stelle eine gemeinsame ruhmvolle Zukunft in Palästina aus,<sup>523</sup> in der Oper fleht er um die Erfüllung seiner Liebe:

„[...]

O, Rebecca, hör' mich an!

Laß mein Flehen Dich erweichen;

Nur die Hoffnung nimm mir nicht,

Deine Lieb' einst zu erreichen.

[...]“<sup>524</sup>

Die Jüdin weist ihn zurück, dem emotional verletzten Ritter bleibt Trost versagt. Bois Guilbert schlägt den ihm bereits bekannten Weg ein, mit dieser Kränkung umzugehen, er weicht sich der Rache. Dass es die einstige tragische Liebesgeschichte mit Adelheid von Montemar ist, die sein Leben bestimmt, zeigt sich kurz vor dem Gottesurteil. Der Templer, der im Roman auffällig blass erscheint und Zeichen der Verwirrtheit zeigt,<sup>525</sup> wird in der Version Wohlbrücks zusätzlich von der Vergangenheit heimgesucht:

„Blut'ge Schatten seh' ich schreiten –

Ja, Du bist's, ich seh' es klar –

Ach einst waren schön're Zeiten –

Adelheid von Montemar!“<sup>526</sup>

Jeden Kämpen, der für die Unschuld der Angeklagten eintreten könnte, betrachtet er als Nebenbuhler und droht ihm mit dem Schicksal des Liebhabers Adelheids von Montemar.<sup>527</sup>

Ob er Ivanhoe in seiner Rüstung erkennt, als er mit geschlossenem Visier zum Kampf erscheint, ist unklar. Bois Guilbert sieht in ihm aber denjenigen, der ihm Rebeccas Herz entwendet hat.<sup>528</sup> So spricht er offen eine mögliche Verbindung an, die in der Oper sonst nur

<sup>521</sup> Nr. 12, Scene und Arie. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 116.

<sup>522</sup> Nr. 12, Scene und Arie. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 117.

<sup>523</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 342f. (Bd. 3 Kap. 9 / Kap. 39).

<sup>524</sup> Nr. 17, Recitativ und Duett. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 151.

<sup>525</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 385, S. 388 (Bd. 3 Kap. 13 / Kap. 43).

<sup>526</sup> Nr. 18, Finale bzw. Akt III, 9. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 158.

<sup>527</sup> Nr. 18, Finale bzw. Akt III, 9. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 159.

<sup>528</sup> Nr. 18, Finale bzw. Akt III, 10. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 159f.

in Rebeccas Wünschen und der unterschwellig mitschwingenden Dreiecksgeschichte ihren Platz findet. Als Bois Guilbert besiegt ist, wartet Ivanhoe nicht ab, ob er tot ist, sondern bemüht sich um Rebecca. Wie der scharfsinnige Narr Wamba gegenüber Richard und Rowena anmerkt, eilt Ivanhoe eben nicht nur zum Kampf gegen seinen Erzfeind Bois Guilbert und um Rache für die Entführung seiner Angehörigen zu nehmen, sondern gerade auch „für die Jüdin, die er die Retterin seines Lebens nannte“<sup>529</sup>.

#### **4.4. Der Aufbau des Librettos**

Ein Operntext hat vielseitige Anforderungen zu erfüllen: Er ist Adaption eines Stoffes, literarisches Produkt, Anregung für Vertonungen und Grundlage für szenische Umsetzungen – um nur die augenfälligsten Merkmale zu nennen. Die Analyse eines Librettos kann dementsprechend unter mannigfachen Gesichtspunkten geschehen. Die folgende Betrachtung bezieht sich auf die Dramatisierung des Sujets und die Ausrichtung auf die Komposition. Grundlage hierfür ist das zur Uraufführung 1829 erschienene Libretto der Erstfassung.

##### **4.4.1. Dramaturgisch-inhaltliche Aspekte**

Die Oberflächenstruktur des Textes sind drei Akte mit 24, 15 und elf Szenen, wobei der Umfang der Akte II plus III ungefähr demjenigen von Akt I entspricht. Die Haupthandlung verfolgt, wie im Titel angekündigt, die Erlebnisse des Templers und der Jüdin. Zunächst steht die Überlegung, ob der Templer die Jüdin bekommen wird, im Mittelpunkt, mit dem Auftauchen des Großmeisters ändert sich die Situation, Rebeccas Schicksal wird zu einer Frage nach Leben oder Tod. Akt II und III stellen diesbezüglich eine Spannungssteigerung zu Akt I dar. Die beiden weiteren Elemente der Geschichte können als Nebenhandlungen bezeichnet werden. In der Dreiecksgeschichte liegt das Interesse bei der Positionierung Ivanhoes zu den beiden Frauen und deren Umgang hiermit. Sobald seine Treue zu Rowena etabliert ist, bleibt die Spannung dennoch erhalten, solange nicht eindeutig ist, ob er für Rebeccas Rettung eintreten wird. Diese Nebenhandlung läuft unterschwellig mit und kann als Geschehensablauf betrachtet werden.<sup>530</sup> Die zweite Nebenhandlung, die quantitativ fast so viel Raum einnimmt wie die Haupthandlung,<sup>531</sup> betrifft die gesellschaftliche Ordnung mit der Frage, ob Frieden in das Land einkehren wird. Obwohl König Richard, seine Rückkehr und seine öffentliche Wiedererkennung das Zentrum dieser Handlungssequenz sind, speist sie sich aus weiteren Motiven, beispielsweise dem Miteinander zwischen Normannen und Sachsen oder Christen und Juden. Die drei Handlungsstränge sind eng miteinander verbunden und beeinflussen sich gegenseitig. Sie werden im ersten Akt nacheinander

---

<sup>529</sup> Akt III, 6. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 148.

<sup>530</sup> In Anlehnung an Manfred Pfister: *Das Drama*, 2001, S. 270.

<sup>531</sup> Es wäre möglich hierin eine zweite Haupthandlung zu sehen, das Interesse des Publikums wird jedoch überwiegend auf den Templer und die Jüdin gelenkt, so dass ihr Schicksal im Zentrum steht.

aufgerollt, erleben die ersten Höhepunkte und gipfeln in der Stürmung Torquilstones, bleiben aber zum Aufzugsende hin offen. Akt II und III sind einander ähnlich aufgebaut, wobei räumlich jeweils die Sphäre der zweiten Nebenhandlung (Erkennung Richard Coeur-de-Lions und seine Huldigung) den ersten, diejenige der Haupthandlung (Ereignisse in Templestowe, Gericht der Templer und Gottesurteil) den zweiten Teil des Aktes prägen. In der letzten Szene des dritten Aktes kommen die drei Handlungsstränge zusammen.

Die drei Aufzüge gliedern sich durch totale Konfigurationswechsel in neun (drei mal drei) geschlossene Einheiten, die jeweils örtlich, teilweise auch durch einen zeitlichen Sprung voneinander getrennt sind. Diese Einheiten lassen sich jeweils nur grob einem der Handlungsstränge zu ordnen, es kommt zu Überschneidungen:

Akt, Szenen	Einheit	Handlungssequenz (nach Szenen)		
		Templer Jüdin	Gesellschaftliche Ordnung	Dreiecks- geschichte
I, 1-5	Überfall auf die Sachsen und Rückblick	2	1, 3-5	(3)
I, 6-9	Hütte des Einsiedlers	X	6-9	X
I, 10-24	Ereignisse in Torquilstone	13-15, 22	10-11, 18-20, 23- 24	16-18, 21
II, 1-7	Zusammenkunft unter der Eiche	5	1-7	X
II, 8-12	Templestowe I	8-12	X	X
II, 13-15	Gericht der Templer	13-15	(11)	(15)
III, 1-6	Feier der Sachsen	3-6	5-6	1-6
III, 7-8	Templestowe II	7-8	X	X
III, 9-11	Gottesurteil	9-11	10-11	10-11

Örtlich gesehen findet die Geschichte durchgehend in der Grafschaft York statt, es gibt verschiedene Schauplätze, die ebenso häufig offene wie geschlossene Räume sind. Diejenigen unter freiem Himmel sind laut Szenenanweisungen pittoresk, beispielsweise beginnt die Oper in einer „wilde[n], romantische[n] Gegend“<sup>532</sup>. Bei den geschlossenen Räumen sticht die Zelle des Einsiedlers als besonders detailliert beschrieben hervor, wie bereits aufgezeigt, wurde diese Szenenangabe fast wörtlich von Lenz übernommen.<sup>533</sup> Nicht auf Scott oder eine andere Vorlage zurückführen lassen sich die ausführlichen Anweisungen zum Turnierplatz, auf dem sowohl das Gericht als auch das Gottesurteil stattfinden:

„Großer Turnier-Platz am Abhange eines Berges. Der Platz ist mit Schranken umgeben, die Mitte offen, außerhalb der Schranken im Hintergrunde am Abhang des Berges stehen die

<sup>532</sup> Akt I, 1. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 9.

<sup>533</sup> Kapitel 4.2.2. Moncrieffs, Lenz' und Auffenbergs Schauspiele.

Knappen des Ordens, in der Mitte wird die große Fahne desselben gehalten, eine weiße Fahne mit rothem achteckigem Kreuz. Ganz vorn an der ersten Coullisse rechts ist ein mäßig erhöhter Thron für den Großmeister; zu beiden Seiten der Bühne im Halbkreis, bis zur Oeffnung der Schranken sitzen die Ritter des Ordens in doppelten Reihen. Der Sitz, dem Großmeister gegenüber, ist leer, und für Bois Guilbert bestimmt, diesem zunächst sitzt Malvoisin. Der Berg im Hintergrunde ist amphitheatralisch mit Gallerien und Bänken versehen, die von Zuschauern beiderlei Geschlechts und jedes Standes, bis hoch hinauf besetzt sind.

Der Gipfel des Berges ist mit Bäumen und Buschwerk bewachsen.“<sup>534</sup>

Der Zeitraum, in dem die szenisch präsentierten Ereignisse stattfinden, beläuft sich auf circa 24 Stunden. In Akt I, 3. Szene weist Athelstane darauf hin, dass es spät ist und die Nacht einzubrechen droht, ehe die Reisenden die Heimat erreicht haben werden.<sup>535</sup> Der Schwarze Ritter bittet um Obhut beim Einsiedler als es bereits dunkel ist, er spricht von einer finsternen Nacht.<sup>536</sup> Der zweite Akt beginnt bei Sonnenaufgang,<sup>537</sup> das Gericht der Templer vermutlich gegen Mittag. Der Großmeister räumt Rebecca eine kurze Frist ein, um einen Kämpen zu finden, er muss vor Ort sein „Eh' noch der Sonne letzte Strahlen schwinden“<sup>538</sup>. Der Abend soll die Entscheidung bringen,<sup>539</sup> „Der Sonne Scheiden kündet Dir [Anm.: Rebecca] den Tod.“<sup>540</sup>

Dies bedeutet, dass die Ereignisse in Torquilstone mitten in der Nacht, und das Gottesurteil sowie der große Auftritt des Königs bei beziehungsweise nach Sonnenuntergang stattfinden. Um Scotts Roman, bei dem sich die Geschehnisse über einen längeren Zeitraum hinziehen, der Norm der Einheit der Zeit anzupassen, hat Wohlbrück unlogische Verortungen zweier wichtiger Szenen scheinbar in Kauf genommen.

Das Personal der Oper ist zahlreich, allein 22 Figuren werden im Personenverzeichnis namentlich angeführt, hinzu kommen Chor und Statisterie. Beachtet man Wohlbrücks Anweisungen für das letzte Finale, dann müssen in diesem circa 100 Menschen auf der Bühne Platz finden:

„Unter kriegischem Marsch, ziehen die Templer auf die Bühne. Ein Ritter, das große Ordensbanner tragend, führt den Zug an von sechs Trompetern begleitet; ihm folgen zwei Herolde und acht Ordensritter, hierauf Beaumanoir, den Stab des Großmeisters in der Rechten, ihm folgen acht Ritter, dann Brian de Bois Guilbert, ganz geharnischt, zwei Knappen tragen ihm Schild und Schwert nach, ihm folgen acht Ritter, dann Malvoisin und noch drei Präceptoren des Ordens, jeder von acht Rittern begleitet. Hinter Beaumanoir, Guilbert, Malvoisin und den drei Präceptoren, jedesmal ein Knappe der ihr Banner trägt. Zum Schluß die Ordens-Knappen, in deren Mitte von vier schwarzen Sarazenen-Sklaven umgeben Rebecca ganz weiß gekleidet in Fesseln. Der Zug umgeht die Schranken einmal, dann nimmt

<sup>534</sup> Akt II, 13. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 123f.

<sup>535</sup> Akt I, 3. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 14.

<sup>536</sup> Akt I, 6. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 30.

<sup>537</sup> Akt II, 1. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 85.

<sup>538</sup> Akt II, 15. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 137.

<sup>539</sup> Bei Scott ist das Gottesurteil auf die Mittagszeit angesetzt.

<sup>540</sup> Akt III, 9. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 155.

der Großmeister seinen Sitz ein, die Ritter stellen sich im großen Halbkreis an die Schranken. Rebecca wird von den Sarazenen-Sklaven zu dem schwarzen Stuhl geführt, worauf diese zurück an den Scheiterhaufen treten. Guilbert steht in der Mitte der Bühne.“<sup>541</sup>

Ivanhoe kommt alleine hinzu, nicht jedoch sein Souverän, der neben Cedric, Rowena, Wamba und Isaac noch „zahlreiche[s] Gefolge“<sup>542</sup> mitbringt. Das Finale des dritten Aktes ist ausstattungstechnisch sicherlich der Höhepunkt dieser Oper und dürfte bei einer ‚werktreuen‘ Inszenierung damals wie heute eine Herausforderung darstellen. Der Kampf der Ritter findet zwar nicht zu Pferde statt, das bedeutet allerdings nicht, dass das Publikum keine zu sehen bekäme: die Szenenanweisung zu Akt II, Szene 2 gibt einen „kastanienbraunen Zelter“<sup>543</sup> für Rowena vor.

Die Figuren der Oper sind überwiegend typisiert und statisch, wenn auch, wie beispielsweise Rebecca, durchaus mehrdimensional. Dynamisch konzipiert ist lediglich Bois Guilbert. Die Konstellation des Personals insgesamt ergibt kein übersichtliches Bild einer ‚normalen‘ Gesellschaft, da die handelnden Figuren allesamt in besonderen Positionen sind, es werden die Extreme vom König bis zum Geächteten ausgelotet. Der Templer und die Jüdin werden explizit und implizit am detailliertesten beschrieben, charakterlich, und im Falle von Rebecca auch physisch, wird ein klares Bild gezeichnet. Diese beiden Figuren sind diejenigen, die das Geschehen aufgrund ihres Handelns beziehungsweise ihrer aktiven Entscheidungen am meisten bestimmen. Das zweite Paar hingegen, Ivanhoe und Rowena, erscheint blass. Die respektgebietende Dame muss zwar Reize haben, von denen sich Ivanhoe und Bracy angezogen fühlen, diese bleiben jedoch der Phantasie des Lesers beziehungsweise des Inszenierungsteams überlassen. Ivanhoe zeichnet sich durch einen Mut aus, der allfällig gelobt, jedoch selbst im Gotteskampf nicht gezeigt wird, da es hier nicht der Ritter ist, der seinen Gegner zu Fall bringt. Beide reagieren auf die Geschehnisse um sie herum, ihr Handeln wird entweder von anderen Personen oder von geänderten Umständen ausgelöst. Cedric und Richard geht es um das Wohl Englands, wobei Cedric der Vergangenheit, Richard der Zukunft verhaftet ist. Der König kommt aufgrund seines Inkognitos im ersten Teil der Oper ‚doppelt‘ vor, als Schwarzer Ritter und als abwesender Herrscher, über den gesprochen wird. Sowohl in Verkleidung als auch als König handelt er aktiv, wenn er beispielsweise Ivanhoe aus dem brennenden Schloss rettet oder seine Machtübernahme in Templestowe in Anwesenheit eines zahlreichen Gefolges angeht. Locksly und Isaac, der bereits durch seine gebrochene Sprache als fremdländisch etabliert wird,<sup>544</sup> stehen

---

<sup>541</sup> Akt III, 9. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 153f.

<sup>542</sup> Akt III, 11. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 162.

<sup>543</sup> Akt II, 2. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 86.

<sup>544</sup> Annemarie Fischer betrachtet die Inversion als Zeichen der jüdischen Sprachform und sieht in diesem Mittel die vorrangige jüdische Charakterisierung bei Wohlbrück: „Gemessen daran, dass Isaak nur viermal auftritt und zweimal davon stumm, lässt sich anhand der erwähnten Stellen durchaus eine Tendenz zum jüdischen Sprachduktus feststellen. Seine explizite Charakterisierung durch den Juden zugeschriebene Klischees entfällt jedoch und wird in die Phantasie des Zuschauers und seine Kenntnis des scottischen Romans verlagert.“ Annemarie Fischer: „Die ‚Schöne Jüdin‘ in Oper und Schauspiel“, 2008, S. 61.



gesellschaftlich außen vor, wobei der eine mit Stolz, der andere mit Demut reagiert. Beide geben den Ereignissen entscheidende Impulse durch ihr aktives Handeln: Locksly, indem er die Stürmung Torquilstones vorantreibt, Isaac durch den Versuch, seine Tochter zu retten, und sein hieraus resultierendes Gespräch mit dem Großmeister. Beaumanoir selbst ist weniger als Figur als durch seine Funktion interessant, sein unerwartetes Erscheinen im Ordenshaus ändert den Handlungsverlauf und macht aus einer privaten Geschichte des (gewaltsamen) Werbens und Abweisens eine öffentliche der Hexenverfolgung. Wamba und Tuck sind Kontrastfiguren zu dem übrigen Personal. Sie lockern die Handlung auf, kommentieren und zeigen neue Facetten. Wamba übernimmt stellenweise die Funktion des Erzählers und vermittelt mit seinen Reden dem Publikum wichtige Informationen über die Hintergründe der Geschichte oder der Figuren. Er verfügt über eine bildliche Ausdrucksweise, die das Gesagte einprägsam auf den Punkt bringt. Insgesamt ist die sprachliche Gestaltung eng an derjenigen Scotts beziehungsweise seiner Übersetzer angelehnt.

Nur wenige der Figuren werden in einer privaten Situation gezeigt, kaum ein Fünftel der Szenen ist einer einzigen Person vorbehalten. Sechs der neun monologischen Auftritte sind Rebecca (I,13; I,16; I,21; III,7) und Bois Guilbert (II,10; II,12) zugeordnet, die anderen drei entfallen auf Ivanhoe (I,18), Wamba (III,2) und Isaac (III,4). Sie dienen der Reflektion oder der Darstellung der inneren Not, wobei Rebecca in ihrer Liebe zu Ivanhoe und der Demut Gott gegenüber gezeigt wird, und Bois Guilbert seinen inneren Motivationsgründen nachgeht. Wambas Einzelauftritt ist ein kleines Zwischenspiel, Ivanhoes und Isaacs entspringen der Situation und können als überleitende Szenen betrachtet werden, selbst wenn beide Figuren über ihre und vor allem Rebeccas Situation nachdenken.

Für den Spannungsaufbau verwendet Wohlbrück unterschiedliche Techniken. Zunächst lässt er die Oper mit einem dramatischen Auftakt beginnen, dem Treffen und gegenseitigem Erkennen der zum Überfall gewappneten Normannen. In teils narrativer Form werden wichtige Informationen vermittelt: die Existenz zweier begehrten Frauen, der geplante Raub der Frauen, die im Lande herrschende Willkür. Die eigentliche Exposition der Hintergründe erfolgt im anschließenden Dialog der Sachsen. Mit dem Mittel des Vorgriffs werden sowohl der Überfall als auch die Verurteilung Rebeccas besonders hervorgehoben. Von der geplanten Entführung erfährt der Zuschauer zunächst durch die Normannen selbst, dann bittet Isaac um Schutz vor einem befürchteten Überfall, und schließlich berichtet Oswald, ein bediensteter Cedrics, dass Geächtete gesichtet wurden. Der zu erwartende Angriff ist dem Publikum präsent, doch erst durch Locksly (I,8) wird offenbar, dass er stattgefunden hat. Der drohende Tod Rebeccas wird mehrfach angesprochen, dies steigert die Spannung auf den Ausgang der Geschichte und zeigt zugleich die Willkür der Richter auf. In Akt II, 9. Szene, also vor der offiziellen Anklage, heißt es:

„Nein, wir wollen richten und verdammen, die Hexe soll von der Erde vertilgt und der Schwäche vergeben werden.“<sup>545</sup>

Malvoisin stellt wenig später fest:

„Ja, ein Prozeß geht schnell von statten, wenn der Richter den Spruch schon im Voraus gethan hat.“<sup>546</sup> Auch spricht man immer lauter, daß König Richard Löwenherz zurück gekommen sei, und das Volk ihm überall jubelnd huldige; der Großmeister wird nicht warten wollen, bis er hier erscheint, und seine Gewaltthätigkeit zügelt.“<sup>547</sup>

Die Urteilsvollstreckung, der Tod auf dem Scheiterhaufen, wird durch das Gottesgericht und das Warten auf einen Kämpen verzögert. In den Gesprächen zwischen Isaac und Ivanhoe sowie Rebecca und Bois Guilbert ist das drohende Schicksal präsent, und für den Zuschauer stellt sich bis zum späten Eintreffen Ivanhoes, der erst erscheint, nachdem der Befehl zum Anzünden des Holzstoßes gegeben wurde, die Frage, ob Rebecca dem Tod entkommen wird, und wenn ja, ob durch ein Eingehen auf die Vorschläge Bois Guilberts oder durch Kampf und Sieg von Seiten Ivanhoes.

Drei Mal wird das Publikum durch einen Handlungsunterbruch daran gehindert den Fortgang der Geschichte direkt zu erfahren. Dies geschieht zunächst kurz vor dem drohenden Überfall, wenn die szenische Darstellung in die Einsiedelei Tucks wechselt, dann nach der Aufdeckung der Identität des Königs, wenn die gezeigte Handlung nach Templestowe verlegt wird, und letztlich nochmals nach der Verurteilung Rebeccas, der die Huldigung Richards I. in Cedrics Schloss folgt. Diese Handlungsunterbrüche gehen mit einer ausgeprägten Kontrastdramaturgie einher, die auch in kleineren Handlungsumschwüngen oder der Konfrontation von Personen zutage tritt.

Diese Ausführungen zeigen, dass effektreiche Einzelszenen und Handlungseinheiten das hauptsächliche Merkmal des Textes sind, es gibt mehrere Spannungsmomente, nicht ein großes Denouement. Dramaturgisch-inhaltlich wird das Libretto durch das Ineinandergreifen der einzelnen Handlungsstränge und die Verknüpfung der Figuren untereinander zusammengehalten.

#### **4.4.2. Textlich-musikalische Aspekte**

*Der Templer und die Jüdin* ist eine Dialogoper mit 18 als solche gekennzeichneten musikalischen Nummern.<sup>548</sup> Hiervon entfallen acht auf den ersten und jeweils fünf auf den zweiten und dritten Aufzug, wobei die Ouvertüre nicht mitgezählt wird. Es ist eine Mischung aus geschlossenen und offenen Formen:

---

<sup>545</sup> Beaumanoir, Akt II, 9. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 114.

<sup>546</sup> Schild betont, dass der Unterschied zwischen den Gottesurteilen in *Der Templer und die Jüdin* und *Lohengrin* darin liegt, dass es in Wohlbrücks und Marschners Oper dazu dient, das von den Menschen gefällte Urteil außer Kraft zu setzen und als Unrecht zu entlarven, während es bei Wagner um den Beweis von Schuld oder Unschuld geht. Wolfgang Schild: „Gott erbarm sich deiner Not“. Zum Gottesurteil in Marschners *Der Templer und die Jüdin*“, 2005, S. 60.

<sup>547</sup> Akt II, 11. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 122f.

<sup>548</sup> Die hier dargestellten Überlegungen beziehen sich auf die erste Fassung der Oper. Vgl. Kapitel 5.2. Die Fassungen.

Nummer	Szene
Nr. 2 Schlachtgesang der Sachsen <sup>549</sup>	Nr. 1 Introduction
Nr. 3 Lied <sup>550</sup>	Nr. 6 Große Scene mit Chor
Nr. 4 Lied <sup>551</sup>	Nr. 8 Finale
Nr. 5 Terzett <sup>552</sup>	Nr. 11 Recitativ und Arie mit Chor
Nr. 7 Duett	Nr. 12 Scene und Arie
Nr. 9 Chor	Nr. 13 Finale
Nr. 10 Lied mit Chor	Nr. 14 Introduction
Nr. 15 Lied	Nr. 17 Recitativ und Duett
Nr. 16 Preghiera	Nr. 18 Finale

Es zeigt sich, dass im ersten Teil (Akt I) die in sich geschlossene Nummer, im zweiten (Akt II und III) die offenere Szene dominiert. Grob lässt sich behaupten, dass der Gesang bei den Nummern überwiegend durch Drameninhärenz<sup>553</sup>, bei den Szenen durch besondere emotionale Situationen bedingt wird. Die Nummern haben häufig volkstümlichen Charakter und sind teils als präexistent aufzunehmen. Eine detaillierte Betrachtung zeigt, dass Wohlbrück auf eine sinnfällige Motivation des Übergangs vom Sprechen zum Singen<sup>554</sup> achtete:

Nummer	Motivation
Nr. 1 Introduction	Die Szene beginnt mit dem Gesang der kampfbereiten Männer, der Austausch zwischen Bracy und Bois Guilbert ergibt sich hieraus.
Nr. 2 Schlachtgesang der Sachsen	Cedric befiehlt seinen Männern, den Schlachtgesang der Sachsen anzustimmen.
Nr. 3 Lied	Tuck beschließt aus der Situation heraus, ein fröhliches Trinklied zu singen.
Nr. 4 Lied	Wamba intoniert das Lied, um Cedric und Rowena in der Gefangenschaft moralisch zu unterstützen.
Nr. 5 Terzett	Der Gesang entspringt der Empörung und der Wut über den zurückgewiesenen Antrag Bracys an Rowena, er spiegelt die Gefühle Cedrics, Rowenas und Bracys.
Nr. 6 Große Scene mit Chor	Auslöser für das Singen ist Bois Gilberts szenische Geste

<sup>549</sup> Im Klavierauszug zweite Fassung Nr. 3.

<sup>550</sup> Im Klavierauszug zweite Fassung Nr. 4.

<sup>551</sup> Im Klavierauszug zweite Fassung Nr. 2.

<sup>552</sup> Entfällt im Klavierauszug zweite Fassung, Nr. 5 ist stattdessen ein der Nr. 6 vorausgehendes Rezitativ, das auf dem Dialog von I,12 und I,13 basiert.

<sup>553</sup> Zum Begriff der Drameninhärenz siehe Thomas Betzwieser: *Sprechen und Singen*, 2002, S. 25.

<sup>554</sup> Dieser zeigt sich im Textbuch durch den Wechsel von Prosa zur gebundenen Sprache. Rezitative werden in dieser Betrachtung ohne weitere Unterscheidung zum Gesang gezählt.

	des Mantelabwerfens und Aufdeckens seiner Identität sowie seiner Absichten. Rebecca und Bois Guilbert steigern sich in eine emotionale Auseinandersetzung hinein. Von außen tritt der Schlachtgesang der Sachsen und Normannen hinzu.
Nr. 7 Duett	Das Duett entkeimt Ivanhoes Hoffnungen von Rowenas Hilfe für ihn, Rebecca und Ivanhoe geben sich beide ihren (Liebes)Gedanken hin.
Nr. 8 Finale	Das Finale schließt direkt an das Duett an und ergibt sich zunächst aus dem Schlachtenlärm, im weiteren Verlauf aus der Dankbarkeit für die Rettung.
Nr. 9 Chor	Der Chor ist ein Freudenlied zum Sonnenaufgang, hieran schließen der Dank für die Rettung und der Abschied Rowenas an.
Nr. 10 Lied mit Chor	Der Einsiedler wird vom Schwarzen Ritter aufgefordert, ein lustiges Jägerlied zu singen.
Nr. 11 Recitativ und Arie mit Chor	Direkter Anschluss an Nr. 10, Ivanhoe kommt erregt und mit wichtigen Neuigkeiten, aus der Aufdeckung der Anwesenheit des Königs ergeben sich Lob und Dank.
Nr. 12 Scene und Arie	Bois Guilbert ist stark bewegt aufgrund der erneuten Zurückweisung, von Wut gerät er über Schmerz in eine Nachdenklichkeit, die seine monologisierende Arie veranlasst.
Nr. 13 Finale	Das Finale entspringt aus Chören des Volkes und der einziehenden Templer, es ist zudem eine nicht-alltägliche Situation.
Nr. 14 Introduction	Die Szene motiviert sich aus der Feier zu Ehren des Königs, die Gesänge sind Loblieder.
Nr. 15 Lied	Das Lied ist die Zusammenfassung von Wambas Gedanken über Könige und Narren.
Nr. 16 Preghiera	Das Gebet ist Ausdruck von Rebeccas Seelenleid und entspringt ihrer Situation.
Nr. 17 Recitativ und Duett	Die Nummer schließt fast direkt an das Gebet an, Rebecca und Bois Guilbert sind emotional erregt.
Nr. 18 Finale	Das Finale folgt direkt auf die vorhergehende Nummer. Ein kriegertischer Marsch begleitet den Einzug der Templer, hieraus ergibt sich der Gesang.

Anzumerken ist, dass die Oper im ersten Teil über lange Strecken von den Schlachtgesängen und den volkstümlich anmutenden Liedern Tucks und Wambas geprägt wird, erst in Torquilstone treten mit dem später gestrichenen Terzett Nr. 5 beziehungsweise der Szene Nr. 6 zwischen Rebecca und Guilbert<sup>555</sup> die Hauptakteure musikalisch hervor. Die größte Präsenz haben die Partien des ersten Paares. Ihnen wird mehrfach die Möglichkeit gegeben, sich solistisch oder im Ensemble zu präsentieren,<sup>556</sup> zudem sind ihre Auftritte immer in größere Szenenkomplexe eingebunden.<sup>557</sup> Rein von der textlich-musikalischen Oberflächenstruktur ausgehend kann angenommen werden, die Oper behandle einen traditionellen Eifersuchtskonflikt zwischen zwei Männern und einer Frau.<sup>558</sup> Ivanhoe ist derjenige, der von Anzahl und Umfang der Auftritte her an dritter Stelle steht. Er hat zwei Soli mit Chor, ein Duett mit der Titelheldin und erscheint im ersten und letzten Finale. Mit Rowena, seiner versprochenen Braut, kommt er musikalisch nur einmal in Berührung, als sie eine Strophe seiner Ballade für den König übernimmt (Nr. 14). Die seconda donna singt neben dieser Strophe lediglich Dankesbekundungen in Nummer 8 und 9, sowie im Terzett Nr. 5. Von der musikalischen Präsenz her ist sie Cedric ebenbürtig, der außer in Nummer 14 in denselben Nummern auftritt. Dankbare Partien sind diejenigen der Kontrastfiguren Wamba und Tuck, die mit jeweils zwei Liedern und im Falle des Narren noch mit kleineren Einwüfen auf sich aufmerksam machen können. Der Chor hat vier eigenständige Nummern und ist in den Ensembleszenen mehrfach mit Einwüfen und Ergänzungen präsent.

Die im vorhergehenden Kapitel vorgenommene Paarung nach dramaturgisch-inhaltlichen Aspekten verschiebt sich bei der Betrachtung der quantitativen musikalischen Präsenz. Ivanhoe ist Rebecca und Bois Guilbert zuzuordnen, auch wenn seine Partie einen geringeren Umfang hat. Rowena ist mit Cedric zu nennen, Wamba und Tuck sind auch auf dieser Ebene gleichgestellt. Beaumanoir tritt in den Finali II und III hervor, Isaac hingegen ist eine Sprechrolle. Locksly und Richard Coeur-de-Lion, der König der Wälder und der Herrscher Englands, gleichen sich darin, dass beide lediglich wenige Sätze intonieren. Im Falle Richards hätte Wohlbrück jedoch die Möglichkeit gehabt, eine Szene Scotts zu übernehmen, in der der Schwarze Ritter in der Hütte des Einsiedlers eine englische Ballade anstimmt.<sup>559</sup> Dass er dies nicht getan hat, kann an der Notwendigkeit der Kürzung liegen oder besetzungstechnischen Überlegungen folgen, indem die Partie des Königs bewusst für einen Schauspieler mit geringeren sängerischen Fähigkeiten konzipiert wurde. Mitchell weist darauf hin, dass auch die Beobachtung des Kampfgeschehens durch Rebecca unverton

---

<sup>555</sup> Bois Guilbert ist zwar bei Nr. 1 bereits dabei, ist hier jedoch nicht zu unterscheiden von De Bracy.

<sup>556</sup> Bois Guilbert ist präsent in den Nummern 1, 6, 8, 12, 17 und 18, Rebecca in den Nummern 5, 6, 7, 8, 13, 16, 17 und 18.

<sup>557</sup> Rebeccas Paghiera ist zwar eine in sich geschlossene Nummer, bildet jedoch den Auftakt zu der anschließenden Szene mit Bois Guilbert.

<sup>558</sup> Die inhaltliche Dreiecksgeschichte verschiebt sich auf dieser Ebene. Die Rollen von Bariton und Tenor wären vertauscht, allerdings ist die Stimmfrage bei der Betrachtung der textlich-musikalischen Struktur irrelevant.

<sup>559</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 148f. (Bd. 2 Kap. 3 / Kap. 17).

blieb, obwohl dies viele musikalische Möglichkeiten eröffnet hätte.<sup>560</sup> Hierzu ist anzumerken, dass bei der Stürmung Torquilstones auf eine Mischung verschiedener Darstellungsmöglichkeiten zurückgegriffen wird: musikalisch mit Schlachtenmusik, szenisch durch wechselnde Fechtszenen auf der Bühne und zusätzlich eingestreute Textkommentare.<sup>561</sup> Dies ermöglicht ein akustisch-optisches Erleben der Vorgänge, eine vorhergehende rein narrative Schilderung wäre redundant.

#### 4.5. *Der Templer und die Jüdin als ‚romantischer‘ Theatertext*

Ein Libretto ist zwar ein Theatertext und für szenische Aufführungen vorgesehen, allerdings bildet es eine Einheit mit der Musik, eine isolierte Betrachtung birgt die Gefahr der einseitigen Wahrnehmung.<sup>562</sup> Dennoch sollen an dieser Stelle die textlich gegebenen Parameter angeführt werden, die dazu beitragen, dass *Der Templer und die Jüdin* als ‚romantische Oper‘ bezeichnet werden kann.<sup>563</sup> Vier Bereiche sind hierfür zu betrachten: das Sujet, die Figuren inklusive ihrer Konstellation und Entwicklung, der Aufbau sowie der zeitgenössische Kontext. Das Sujet und die Figuren basieren auf dem Roman Scotts, dennoch stellt sich nicht die Frage, inwiefern *Ivanhoe* romantisch ist, sondern welche diesbezüglichen Elemente Wohlbrück und Marschner aus der Vorlage übernehmen oder wo sie sie romantisieren. Der Mittelalterhintergrund ist hierbei am augenfälligsten. Diese Epoche gilt per se als ‚romantisch‘<sup>564</sup> und bietet die Möglichkeit zu einer reizvoll-außergewöhnlichen<sup>565</sup> Grundsituation, in die sich unproblematisch die äußerst beliebten schauerlichen oder naturbezogenen Momente integrieren lassen. Wie bereits angeführt,<sup>566</sup> handelt es sich nicht um eine historisch realistische Darstellung, sondern um eine den Vorstellungen und Wünschen des 19. Jahrhunderts angepasste unkritische Übernahme pittoresker Bilder.<sup>567</sup> Die mittelalterlichen Gegebenheiten sind, im Gegensatz zum Roman, nicht handlungstragend, die Geschichte könnte mit kleinen Modifikationen in einer anderen Zeit oder an einem anderen Ort angesiedelt werden. Prägend ist die Frage nach der gesellschaftlichen Ordnung. Dies ist Ausdruck einer Zeit zwischen Restauration und Revolution, und es scheint vielsagend, dass bei diesem Aspekt von der Vorlage abgewichen

<sup>560</sup> Jerome Mitchell: *The Walter Scott operas*, 1977, S. 160.

<sup>561</sup> Akt I, Szenen 20 bis 24. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 78ff.

<sup>562</sup> Vgl. Kapitel 2.2. Der ästhetisch-theoretische und musikalisch-praktische Kontext.

<sup>563</sup> Thomas Betzwieser führt an, dass drei vom Librettisten miteinander zu verbindende Komponenten Romantizität bedingen: das Wunderbare, das Spielerisch-Phantastische sowie die Genremischung. Thomas Betzwieser: *Sprechen und Singen*, 2002, S. 83.

<sup>564</sup> Euson Mason führt drei traditionelle Bedeutungen des Begriffs ‚romantisch‘ an. Diejenige im historischen Sinne ist gleichzusetzen mit ‚Mittelalter‘, die im psychologischen entspricht dem Schwärmerisch-Überspanntem und die ästhetische dem Phantastischen im Inneren und Äußeren. Euson Mason: *Deutsche und englische Romantik*, 1970, S. 19. Zur Bedeutung des ‚romantischen Mittelalters‘ für die Musikanschauung des frühen 19. Jahrhunderts vgl. Ulrich Tadday: *Das schöne Unendliche*, 1999, S. 49ff.

<sup>565</sup> Joachim Reiber sieht die Bedeutung des Wortes ‚romantisch‘ im Zusammenhang mit Webers *Freischütz* im emotional-bewegendem und reizvoll-außergewöhnlichem des Gegenstandes. Joachim Reiber: *Bewahrung und Bewährung*, 1990, S. 17.

<sup>566</sup> Vgl. Kapitel 4.3.1. Das Mittelaltersujet und 4.3.2. Nationalbewusstsein, Gesellschaftsordnung und die Rolle des Souveräns.

<sup>567</sup> Und so, insofern es sich um örtliche Zuschreibungen handelt, um das von Tadday angeführte landschaftsästhetisch geprägte ‚Romantische‘. Vgl. Ulrich Tadday: *Das schöne Unendliche*, 1999, S. 13ff.

wird.<sup>568</sup> Im Libretto werden deutliche Vorstellungen von einem idealen Souverän aufgezeigt und der König muss im Handlungsverlauf seine Rolle bewusst annehmen, um die Stabilität im Lande wieder herzustellen und die Geschichte zum Guten zu wenden. In dieser Überwindung einer momentanen negativen Situation und dem In-Aussicht-Stellen einer positiven Zukunft zeigt sich die (frühromantische) Sehnsucht nach einem uneingeschränkt harmonischen zwischenmenschlichen Miteinander. Das Libretto knüpft in dieser Utopie an jene Textbücher an, die Nieder als *Oper als Drama I (Idealismus)* überschreibt, nämlich *Die Zauberflöte*, *Fidelio*, *Der Freischütz* und *Euryanthe*.<sup>569</sup> Die Tatsache, dass dieser Idealzustand nur durch das Zusammenwirken von Souverän und Untertanen erwirkt werden kann, spiegelt bürgerliches Selbstbewusstsein, die Vaterlandsliebe evoziert das gemeinsame Agieren. Das einzelne Mitglied der Gesellschaft hat seine spezifische Position und Aufgabe und ist hiermit zufrieden. Lediglich in spielerischer Form wird das Wechseln der Rolle angedacht oder ausprobiert: Bei Wamba vom Narr zum König, bei Tuck vom Einsiedler zum Jäger und bei Richard vom König zum Ritter und zurück.<sup>570</sup> Entsprechend dem Zeitgeist stehen, solange das System nicht aus den Fugen gerät, nicht die Weltgeschehnisse, sondern Heim und Familie im Vordergrund. Sich außerhalb dieser in sich geschlossenen gesellschaftlichen Ordnung befindende Menschen werden mit Skepsis betrachtet und fallen schlimmstenfalls einer willkürlichen Verfolgung anheim. Selbst wenn ein solcher Außenseiter über anerkannte Tugenden verfügt, ist eine (vollständige) Integration nicht möglich. In *Der Templer und die Jüdin* ist es das Schicksal zweier solcher Personen, das den Zuschauer emotional anspricht. Sie stechen aus der Masse der typisierten sowie bestimmten Ebenen und Funktionen zugeordneten Einzelfiguren heraus. Rebecca verkörpert trotz ihres von Geburt an gegebenen Außenseiterdaseins das Streben des individualisierten, selbstbewussten Menschen sich zwischen Schicksal und Selbstbestimmung eine Identität zu schaffen. Gleichzeitig steht sie symbolhaft für Tugend, Unschuld, Bescheidenheit und Anmut, in den 1820iger Jahren äußerst positiv konnotierte weibliche Eigenschaften. Bois Guilbert hingegen hätte die Möglichkeit gehabt, eine gesellschaftlich anerkannte, gehobene Stellung einzunehmen, die Erfahrungen mit Adelheid von Montemar bringen ihn jedoch aus dem Gleichgewicht. Er wird zu einem gefühlskalten, rohen Wesen, das „nicht viel Spaß“<sup>571</sup> macht, sondern „einen Ritter nach dem anderen [...] aus dem Sattel [hebt], daß die gebrochenen Rippen dutzendweis zu haben [sind].“<sup>572</sup> Die Erkenntnis, dass der Templer nicht von Natur aus böse ist, sondern sich ebenfalls nach Liebe, Heimat und Familie sehnt,

<sup>568</sup> Vgl. Kapitel 4.3.2. Nationalbewusstsein, Gesellschaftsordnung und die Rolle des Souveräns.

<sup>569</sup> Nieder selbst kategorisiert *Der Templer und die Jüdin* unter *Oper als Gesellschaftsspiel (Biedermeierzeit)*. Er bezieht sich hierbei auf das gesamte Werk, nicht, wie hier geschehen, auf einen einzigen Aspekt. Er gibt zudem an, dass in Wohlbrücks und Marschners Oper nicht ausdrücklich gespielt würde, die Grundlinien unter der Fülle der Einzelmotive jedoch kaum erkennbar wären. Christoph Nieder: *Von der ‚Zauberflöte‘ zum ‚Lohengrin‘*, 1989, S. 87.

<sup>570</sup> Diese Rollenspiele deuten zugleich ein erhöhtes Selbstbewusstsein und eine größere Wahrnehmung der Eigenverantwortlichkeit für die gesellschaftliche Position an.

<sup>571</sup> Wamba, Akt I, 3. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 15.

<sup>572</sup> Wamba, Akt I, 3. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 15.

weckt im Zuschauer Mitleid. Aber Bois Guilbert kann keine Heilung erwarten, da er zu sehr gegen die Werte der Gesellschaft verstoßen hat und darüber hinaus mit Rebecca eine Frau außerhalb der ‚normalen Verhältnisse‘ begehrt. Seine ‚Erlösung‘ liegt nicht in der erwiderten Liebe, sondern im Tod.

Die ‚romantischste‘ Figur ist Ivanhoe, der Ritter, dem Heldenmut zugeschrieben wird, und der zum Phantastisch-Schwärmerischen neigt. Dies zeigt sich in seiner von Wohlbrück eingefügten Frage an Rebecca, ob sie „eine jener wohlthätigen Feen [sei], von denen die Minstrels uns singen, in ihren wundervollen Märchen.“<sup>573</sup> Es ergibt sich eine Struktur, in der die sozial hochstehenden Personen entweder etwas verklären, Rowena und Richard beispielsweise das Rittertum, Cedric die Vergangenheit, oder verklärt betrachtet werden, wie Ivanhoe. Hierbei zeigen sich auch spielerische Momente, insbesondere im Umgang mit dem Rittertum oder die Freude des Schwarzen Ritters an seiner Verkleidung. Die sozial niedriger oder am Rande der Gesellschaft stehenden Figuren wie Locksly, Wamba und Rebecca hingegen sind vom Alltag geprägt realistisch. Rebecca antwortet dementsprechend auf Ivanhoes Frage nach ihrer Feenidentität: „Ich bin ein menschliches Geschöpf, wie Ihr, Herr Ritter.“<sup>574</sup> Kurz später gibt sie an: „Nennt mich nicht edel, Ritter, Eure Wärterin ist nur eine arme Jüdin, [...]“.<sup>575</sup>

Das Kollektiv wird in *Der Templer und die Jüdin* immer wieder eingebunden, es nimmt auf den Handlungsverlauf aber weder aktiv noch passiv, beispielsweise durch sozialen Druck, Einfluss. Es dient der Abwechslung und dem Kolorit. Die Chorpassagen scheinen so eher einer biedermeierlichen Passion für (Männer-) Chöre geschuldet, als dem Wunsch nach einem stringenten Handlungsablauf. Dies fügt sich ein in die vorherrschende Kontraststruktur, insbesondere die Abwechslung von fröhlichen Volksszenen hin zu düsteren, gefährvollen Momenten ist prägend. Humor und Tragik stehen eng nebeneinander, die Ebenen vermischen sich.<sup>576</sup> Die Oper ist auf theatralen Effekt hin ausgerichtet, optische, akustische und sinnliche Reize werden bedient, sowohl das große Bühnenspektakel als auch verinnerlichte Momente finden Platz. Wunderbar-Phantastisches zeigt sich in der Exotik, der zeitlichen Verortung und der Person der Titelheldin, in den diversen Errettungen vor dem Bösen, allem voran das Gottesurteil, sowie in der Erscheinung Adelheids im letzten Finale.

*Der Templer und die Jüdin* ist fest verankert in seiner Entstehungszeit. Das geforderte soziale Miteinander sowie die explizit gepriesenen Werte entsprechen denjenigen der Epoche, das Publikum kann sich trotz der Historisierung weitgehend identifizieren. Die Geschlechterbilder, das dargestellte Miteinander von Mann und Frau sowie die Sehnsucht nach Liebe, Heim und Familie entspringen dem frühen 19., nicht dem späten 12.

---

<sup>573</sup> Akt I, 17. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 69.

<sup>574</sup> Akt I, 17. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 69.

<sup>575</sup> Akt I, 17. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 70f.

<sup>576</sup> E. T. A. Hoffmann lässt seine Figur Ferdinand diese Kontrastierung als ein wesentliches Merkmal der romantischen Oper aufzeigen. Vgl. Kapitel 2.2. Der ästhetisch-theoretische und musikalisch-praktische Kontext.



Jahrhundert.<sup>577</sup> Das aufkeimende nationale Selbstbewusstsein ist ebenso virulent wie die Frage nach der Beziehung zwischen Untertanen und Souverän. Wambas Lied über den Narren und den König erinnert daran, dass das Volk den Feind geschlagen hat – und knüpft an die Glorifizierung des Lützowschen Freicorps an. Die Geächteten setzen sich aus der Illegalität heraus für ihr Vaterland ein, ähnlich wie es beispielsweise die Burschenschaftler in ihrem Selbstverständnis taten. Im kollektiven Gedächtnis des Publikums war die französische Präsenz in weiten Teilen des deutschen Gebietes während der Napoleonischen Kriege ebenso präsent wie König Friedrich Wilhelms III. Aufruf ‚An Mein Volk‘, mit dem sich ein preußischer Regent erstmals direkt an seine Untergebenen wandte und so Hoffnungen auf größeren politischen Einfluss schürte. Der Wiener Kongress, das Wartburgfest und die Karlsbader Beschlüsse waren zur Entstehungszeit zwar nicht mehr tagesaktuell, die Frage nach einer bestmöglichen sozialen und politischen Ordnung blieb unterschwellig jedoch präsent.

Der Theatertext bedient in seinen Grundzügen eskapistisch-romantische und spektakulär-unterhaltende Bedürfnisse. Auf ideeller Ebene kann er als Mischung aus expliziter Idealisierung bürgerlicher Vorstellungen und impliziter Gegenwartskritik gesehen werden. Wohlbrück und Marschner konnten davon ausgehen, dass ihr Publikum den Roman kannte und andeutete Sachverhalte mit Hintergrundwissen ergänzte oder veränderte Passagen als solche wahrnahm. Mit anderem Kontext und ohne grobe Kenntnis des Romans *Ivanhoe* ist die Geschichte der Oper *Der Templer und die Jüdin* schwieriger zu verstehen, insbesondere wenn die Dialoge der ersten Fassung von 1829 nicht vollumfänglich berücksichtigt werden.

## **5. Komik und Schrecken – Musikalische Umsetzung dramaturgischer Kontraste**

Das fünfte Kapitel ist der Betrachtung der musikalischen Umsetzung von *Der Templer und die Jüdin* gewidmet.<sup>578</sup> Der erste Abschnitt bezieht sich auf die Quellenlage, die beiden Fassungen der Oper sowie allgemeine Erkenntnisse zu den Gesangspartien und der Instrumentierung. Im Anschluss werden die einzelnen Nummern des Werks analytisch betrachtet, dies jedoch nicht in chronologischer Reihenfolge, sondern in Bezug auf Form und Besetzung. Des Weiteren steht die Verbindung zwischen Textvorlage und Vertonung im Blickfeld. Hierbei wird auf formale, inhaltliche sowie interpretatorische Aspekte eingegangen, wobei letztere eine weitergehende und die analytische Darlegung ergänzende inhaltliche Deutung sind. In Anlehnung an den Abschluss des vorangehenden Kapitels schließt dieses

---

<sup>577</sup> Die Verwendung eines romantisierten Mittelalterbildes als Folie für gegenwärtige bzw. zukünftige Gesellschaftsentwürfe ist im Sinne des von Tadday für die ‚romantische‘ Musikanschauung als geschichtsphilosophisch geprägten Romantikbegriffs zu sehen.

<sup>578</sup> Als Grundlage für die Arbeit am Notentext werden die autographen Fragmente (Wien, Hamburg, Hannover), die von Marschner herausgegebenen Klavierauszüge erster und zweiter Fassung sowie die frühen Partiturabschriften für die Theater in München (München), Braunschweig (Wolfenbüttel) und Kopenhagen (Kopenhagen) verwendet.

mit einem Blick auf die musikalische Umsetzung des ‚romantischen‘ Aspekts des Theatertextes.

### 5.1. Die Quellenlage

Bei einer Oper, die über mehrere Jahrzehnte im Repertoire zahlreicher Theater war, ist es weniger ein Mangel an Quellenmaterial, der bei der Werkuntersuchung eine Herausforderung darstellt, als die Beschaffenheit desselben.<sup>579</sup> Im Folgenden wird versucht einen Überblick über die noch existenten autographen Fragmente, die Abschriften der Partitur sowie die wichtigsten Drucke der Klavierauszüge zu geben.<sup>580</sup>

Am 26. Juli 1943 wurde das Opernhaus Hannover bei einem Luftangriff von Bomben getroffen und brannte bis auf die Grundmauern ab. Hiermit erloschen das Archiv und mit ihm zahlreiche Manuskripte Marschners, unter anderem das vollständige Autograph von *Der Templer und die Jüdin*.<sup>581</sup> Aus der Hand des Komponisten existieren in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg ein Klavierparticell des Finales des ersten Aktes,<sup>582</sup> die Partitur des Beginns des zweiten Aktes<sup>583</sup> und die Bühnenmusik aus dem dritten Akt.<sup>584</sup> Nach Marschners Ableben erhielt seine letzte Ehefrau, Theresa,<sup>585</sup> die im Besitz des Komponisten befindlichen Autographe zu *Der Templer und die Jüdin*.<sup>586</sup> Wie Krasting aufzeigt, gab diese ihr Marschner-Erbe wiederum ihren Töchtern aus zweiter Ehe weiter, vor allem der Älteren.<sup>587</sup> Katharina, genannt Käthe,<sup>588</sup> heiratete den in Amerika lebenden Alfred Marschner jun.,<sup>589</sup> Sohn Alfred Guido Marschners und Enkel Heinrich August Marschners. Diese Ehe hielt nicht an, offenbar gab Alfred Marschner jun. jedoch seiner ehemaligen Frau bei ihrer

---

<sup>579</sup> Dies bezieht sich sowohl auf den archivarischen Zustand des Materials, als auch auf die theaterpraktische Handhabung des (Noten)textes.

<sup>580</sup> Bei der Betrachtung der Quellenlage zum Werk Heinrich Marschners sind unter anderem die Arbeiten Volkmar Köhlers, Allan Dean Palmers und Malte Krastings unumgänglich. In Bezug auf die Oper *Der Templer und die Jüdin* lassen sich ihre Erkenntnisse aufgrund der besseren Zugänglichkeit der Bibliotheken und Archive sowie der vereinfachten Kommunikationsmittel des frühen 21. Jahrhunderts teilweise ergänzen oder berichtigen.

<sup>581</sup> Vgl. Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 131.

<sup>582</sup> Partien der Soli.

<sup>583</sup> Introduction, Lied des Bruders Tuck mit Chor und Beginn der Arie Ivanhoes, die Zählung entspricht allerdings nicht derjenigen der Klavierauszüge, sondern ist eine Nummer zurück, d.h. die Introduction wird hier als Nr. 8, nicht als Nr. 9 bezeichnet. Eine solche Nummerierung findet sich ebenfalls in der Abschrift aus Kopenhagen (s.u.) und ergibt sich aus dem Streichen des Terzetts Nr. 5 für die zweite Fassung. Im gedruckten Klavierauszug zweiter Fassung wird die ursprüngliche Zählung durch die Benennung des großen Rezitativs Rebeccas als Nr. 5 wieder hergestellt. Vgl. Kapitel 5.2. Die Fassungen.

<sup>584</sup> Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Die Signatur des Particells ist NHM:Aa:38, die der Partitur Akt II NHM:Aa:39 und die der Bühnenmusik NHM:Aa:40. Diese Informationen stammen von Malte Krasting, der in seiner Arbeit zudem eine ausführliche Beschreibung der Quellen gibt. Malte Krasting: *Die Marschner-Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, 1999, S. 103ff.

<sup>585</sup> Die Sängerin Therese Marschner, geborene Janda, lebte von 1825 oder 1826 bis 1884. Marschner heiratete sie am 10. Juni 1855. Nach seinem Tod ging sie zurück in ihre Heimat Österreich, wo sie 1864 den Kapellmeister Otto Bach ehelichte.

<sup>586</sup> A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, S. 191.

<sup>587</sup> Dies und das Folgende nach Malte Krasting: *Die Marschner-Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, 1999, S. 10ff.

<sup>588</sup> Katharina Bach (1865-1915), verheiratete Bach-Marschner bzw. Bach-Lentz.

<sup>589</sup> Er lebte von 1858 bis 1942.

Rückkehr nach Deutschland die in seinem Besitz<sup>590</sup> befindlichen Marschner-Dokumente mit, vermutlich für seinen Sohn Heinrich Otto Alexander Marschner<sup>591</sup>. Edgar Istel<sup>592</sup> und Hans Gaartz<sup>593</sup> weisen erstmals auf diesen ‚doppelten‘ Nachlass hin, erwähnen hierbei jedoch nicht die Handschriften zu *Der Templer und die Jüdin*. Ob die in Hamburg befindlichen Materialien aus diesem Erbe stammen, das nach dem Tod von Käthe Bach-Lentz in Hamburg und Leipzig versteigert und somit getrennt wurde, ist deshalb nicht belegbar.

In der Stadtbibliothek Hannover liegt ein autographes Partiturausschnitt des zweiten Aktes<sup>594, 595</sup>. Aufgrund eines Wasserschadens wurde die Handschrift 1986 restauriert und an den Rändern mit Japan-Papier verstärkt, die Auswirkungen der Schäden sind jedoch noch sichtbar. Über die Provenienz liegen keine Informationen vor, das Titelblatt wurde später hinzugefügt, es trägt rechts oben die Jahreszahl 1886 sowie unten die Anmerkung: „M-S-3 Act 2 / Wanting Part of Aria and Finale“.<sup>596</sup> Vom dritten Akt existiert neben der Bühnenmusik ein weiteres autographes Fragment<sup>597</sup>, es handelt sich hierbei um das Klavierparticell der Nummer 12, Scene und Arie des Tempelers<sup>598</sup>. Gemeinsam mit Auszügen aus anderen Opern liegt es unter einer gemeinsamen Handschriften-Signatur in der Österreichischen Nationalbibliothek.<sup>599</sup>

Abschriften der Partitur, aber auch Stimmenmaterial und einzelne Nummern lassen sich in verschiedenen Bibliotheken und Archiven einsehen. Die ältesten erhaltenen Kopien spiegeln die erste Fassung der Oper wider und müssen demnach vor Mai 1830 entstanden sein.<sup>600</sup> Hierzu gehört die in der Bayerischen Staatsbibliothek München liegende Abschrift,<sup>601</sup> auch

<sup>590</sup> Das Erbe seines Vaters Alfred Guido Marschners, Sohn Marschners aus erster Ehe. Bei seinem Tod hinterließ Marschner seine Autographie seiner Witwe und seinen beiden noch lebenden Kindern Alfred Guido und Antonie, verheiratete Basson.

<sup>591</sup> Geboren 1888, seine Lebensdauer ist nicht bekannt, er überlebte jedoch seine Mutter.

<sup>592</sup> Er gibt an: „Nach mancherlei Umfragen glückte es mir endlich, zu erfahren, wo der überwiegende Teil des Marschnerschen Nachlasses geblieben ist: Frau Käthe Lentz-Marschner in Hamburg hütet ihn für ihren jugendlichen Sohn, Heinrich Marschner, den einzigen männlichen Erben des berühmten Namens. Frau Lentz hatte die Güte, die gesamten Marschnerschen Papiere in ihrem Besitz einer genauen Durchsicht zu unterziehen [...]“ Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 777.

<sup>593</sup> Für seine Studie *Die Opern Heinrich Marschners*, eine Erweiterung der Dissertation (Bonn) über Marschners Jugendopern, verwendet Gaartz diesen Nachlass, ohne jedoch ein systematisches Verzeichnis desselben anzulegen. Krasting listet in seiner Arbeit die von Gaartz erwähnten Materialien auf. Malte Krasting: *Die Marschner-Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, 1999, S. 13.

<sup>594</sup> Er umfasst Nr. 9 und 10 sowie große Teile von Nr. 11 und 12. Die Zählung dieses Partiturautographs entspricht derjenigen der Klavierauszüge 1. und 2. Fassung.

<sup>595</sup> Stadtbibliothek Hannover Musikabteilung. Dieses Autograph hat keine Signatur, die RISM ID Nummer ist 451500009.

<sup>596</sup> Diese Informationen sind dem RISM entnommen, mit Ergänzungen auf Nachfrage durch die Stadtbibliothek Hannover im November 2013. Vgl.

<https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&documentid=451500009> [Zugriff am: 30. November 2013].

<sup>597</sup> Österreichische Nationalbibliothek. Die Signatur lautet Mus.Hs.9583.

<sup>598</sup> Es umfasst die Takte 1-183, d.h. die Seiten 130-135 im Klavierauszug 2. Fassung.

<sup>599</sup> Der Dateneintrag zu dieser Signatur verzeichnet folgende Handschriften: „Bl. 1a: Arie: *Mich zu verschmähen, Stolze!* - genannt Guilbert und Adelheid v. Montemar; Bl. 3a: Skizzen, 3b genannt Turan, Jussuf, 4b datiert 13/6 48; Bl. 5a: Nro 8. Caspar (Baß: *Das griff mir nun ...*); Bl. 7a: beteiligt Foerster, Eva, Morely, Lady; Bl. 9a: Nro 9. *Steige auf die Erde nieder ...*; Bl. 10a: Bruchstück: *... in der Erde mehr Schrecken weichen dieser Himmelslust*; Bl. 12a: *Golden braut die volle Traube ...* Duetto. Ideen; Bl. 13a: *Röslein hold in Liebe blüht ...*“ Diese Angaben erteilte auf Anfrage die Österreichische Nationalbibliothek im Dezember 2013.

<sup>600</sup> Vgl. Kapitel 5.2. Die Fassungen.

<sup>601</sup> Bayerische Staatsbibliothek München, Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper. Die Signatur der Partitur ist St.th. 393-1,1-3. Die Abschrift entstand jedoch erst nach der Uraufführung am 22. Dezember 1829, da das erste Finale die Szene I,24 nicht beinhaltet. Vgl. Kapitel 5.2. Die Fassungen.

wenn die dortige Erstaufführung erst 1834 stattfand.<sup>602</sup> Es ist eine Kopie von mehreren Schreibern mit einer autographen Anmerkung auf dem Titelblatt: „No: 5. Für das königl. Hof=Theater zu München. H. Marschner“. Die Nummerierung entsprach zunächst der ersten Fassung, wurde dann aber – teilweise mehrfach – umgestellt. Zahlreiche Einlagen, Anmerkungen und Hervorhebungen bezeugen, dass die Partitur bei mannigfachen Aufführungen<sup>603</sup> theaterpraktisch genutzt wurde.<sup>604</sup> Die autographe Anmerkung auf dem Titelblatt belegt, dass diese Kopie mindestens teilweise aus dem direkten Umfeld Marschners stammt. Aufgrund der vielschichtigen Bearbeitungen ist es nur eingeschränkt möglich, die originale Fassung der Partitur zu erkennen. Sie ist jedoch, vor allem im Zusammenhang mit zahlreichen weiteren überlieferten Materialien zu dieser Oper im Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek,<sup>605</sup> ein äußerst aussagekräftiges Dokument der Aufführungsgeschichte von *Der Templer und die Jüdin* in München.<sup>606</sup>

Vor dem 21. Juli 1830<sup>607</sup> erhielt das Hoftheater Braunschweig Material der Oper, die Erstaufführung fand am 12. November desselben Jahres statt.<sup>608</sup> Aus der Bibliothek des Braunschweigischen Landestheaters liegt in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel die

<sup>602</sup> 3. Oktober 1834, Hoftheater München.

<sup>603</sup> Im Historischen Aufführungsmaterial (St.th. 393) finden sich Hinweise auf Aufführungen in den Jahren 1834 bis 1835, 1840, 1843, 1850 bis 1862 und 1870 bis 1877. Für das frühe 20. Jahrhundert liegen zudem die Materialien der Bearbeitung von Fritz Cortolezis (1878-1934, 1907 bis 1911 Hofkapellmeister in München) vor. Auf dem Titelblatt der Partitur dieser Bearbeitung gibt es die Bemerkung „Neugeschrieben im Septbr 09“ und einen Stempel der Notencopier-Anstalt Saupe (München). Diese Fassung wurde 1923 in Karlsruhe aufgeführt. Vgl. [https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifier=100\\_SOLR\\_SERVER\\_684457610](https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifier=100_SOLR_SERVER_684457610) [Zugriff am: 17. April 2014]. Detaillierte Angaben zum Historischen Aufführungsmaterial finden sich zudem im OPACplus der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search?oclcno=164572838&db=100> [Zugriff am: 11. April 2014].

<sup>604</sup> Eintragungen finden sich mit Bleistift, grünem, blauem, rotem und braunem Buntstift, sowie roter und blauer Tinte. Teilweise handelt es sich um musikalische Hinweise bspw. zur Dynamik (meist Buntstift), teilweise um Textänderungen oder Szenenhinweise (in Nr. 1 und Nr. 6 mit blauer Tinte). In verschiedenen Nummern (u.a. Nr. 9, Nr. 12, Nr. 14) wurden zusätzliche Instrumentalstimmen eingetragen, u.a. für Harfe, Solo-Bratsche, Solo-Cello und Holzbläser. Die Arie Guilberts (Nr. 12) ist einmal im Original, einmal nach F-Dur transponiert vorhanden. Diese Arie wurde jedoch zunächst zugunsten einer Arie des Königlich Bayrischen Kapellmeisters Joseph Hartmann Stuntz (1793(?)–1859) (St.th. 393-37) fortgelassen und erst später der Partitur wieder beigelegt. Weitere Klebestellen sowie die teilweise mehrfach überschriebenen Nummerierungen zeugen von wiederholten neuen Zusammenstellungen der Partitur. Die Rezitative der zweiten Fassungen scheinen 1870 eingebunden und später, mit Ausnahme des Rezitativs nach Nr. 6, wieder herausgelöst worden zu sein. Zur Arie von Stuntz vgl. den Katalog der Bayerischen Staatsbibliothek OPACplus [https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifier=100\\_SOLR\\_SERVER\\_59947678](https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifier=100_SOLR_SERVER_59947678) [Zugriff am: 11. April 2014], für Angaben zur Partitur (mögliche Kopisten und Bearbeiter) [https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifier=100\\_SOLR\\_SERVER\\_1247800599](https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifier=100_SOLR_SERVER_1247800599) [Zugriff am: 11. April 2014].

<sup>605</sup> Besonders zu erwähnen sind hierbei das aus der Partitur ausgesonderte Terzett Nr. 5 der ersten Fassung (St.th. 393-3), die Bühnenmusikstimmen (St.th. 393-28), eine Souffleur-Partitur mit Darstellernamen aus den 1860iger- und 1870iger-Jahren (St.th. 393-29), ältere Soufflier- bzw. Inspizientenbücher, die sich teilweise auf die erste, teilweise auf die zweite Fassung beziehen und Mischfassungen erkennen lassen (St.th. 393-31, St.th. 393-32, St.th. 393-33), sowie ein durchschossenes Exemplar des gedruckten Librettos von 1829 mit den Namen der Darsteller der Erstaufführung beim Rollenverzeichnis und zahlreichen Anmerkungen im Text (St.th. 393-71). Vgl. Kapitel 5.2. Die Fassungen.

<sup>606</sup> Da es sich um eine der ältesten überlieferten Abschriften der Partitur handelt, wurden sie und das weitere erhaltene Material aus München für die Betrachtung des Notentextes ergänzend herangezogen.

<sup>607</sup> Dieses Datum ergibt sich aus einem Brief Heinrich Marschners vom 21. Juli 1830 an Gottlob Wiedebein, Hofkapellmeister der herzoglichen Kapelle. In diesem nimmt er Bezug auf die Aussage des Dirigenten die Oper solle kommende Woche einstudiert werden. Edgar Istel: „Drei Briefe an Wiedebein“, 1911, S. 267f.

<sup>608</sup> Ein Teil der Bände trägt den Vermerk, dass sie 1867 neu gebunden wurden, was auf mehrere Aufführungsserien schließen lässt. Diese Informationen erteilte auf Anfrage die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel im Dezember 2013.

Partitur<sup>609</sup> mit handschriftlichem Eintrag auf dem Titelblatt: „Für das Herzogl. Hof=Theater | zu Braunschweig | Leipzig am 7. July 1830. Heinr. Marschner“. Diese Partitur ist eine Abschrift der ersten Fassung, die später komponierten Rezitative sind nachträglich eingefügt und es ist eine angepasste Nummernumstellung vorgenommen worden.<sup>610</sup> Eine Anmerkung auf der Rückseite des Titelblatts weist auf die Änderungen der ursprünglichen Nummer 4 (Narrenlied) und Nummer 5 (Terzett) hin. Zudem bildet die erste Seite der alten Nummer 5 die Rückseite der an neuer Stelle eingebundenen Nummer 4, überklebt vom neuen Rezitativ Nummer 2. Hieraus lässt sich schließen, dass die Abschrift vor Mai 1830 entstand,<sup>611</sup> dann aber der zweiten Fassung gemäß eingerichtet wurde.<sup>612</sup> Ebenfalls zu diesem Bestand gehörende Soufflierbücher<sup>613</sup> lassen erkennen, dass die Umstellung der musikalischen Nummern vermutlich bereits zur Erstaufführung stattfand,<sup>614</sup> mit Bleistift eingetragene Hinweise auf Dialoge zwischen den musikalischen Einheiten und das Fehlen der Rezitativtexte in beiden handschriftlichen Soufflierbüchern weisen jedoch darauf hin, dass die Rezitative zu einem späteren Zeitpunkt eingefügt wurden.

Das für die erste Darstellung im Großherzoglichen Hoftheater Weimar am 27. Mai 1833 entstandene Material<sup>615</sup> enthält mehrere Einlagen, die dem Werk nachträglich beigelegt wurden.<sup>616</sup> Zu den Erstaufführungsinterpreten gehörte Eduard Genast, der in seinem Tagebuch berichtet:

„Noch vor Schluß der Saison setzte ich *Templer und Jüdin* von meinem Freunde Marschner in Scene. Die Intendanz hatte mir die Mittel bewilligt, die Oper in jeder Hinsicht würdig auszustatten, und da alle Mitwirkenden ihre Schuldigkeit thaten, so durfte man die Darstellung, die zuerst am 27. Mai stattfand, als eine höchst gelungene betrachten. Ganz vortrefflich war Franke als Bruder Tuck.

Marschner hatte mich schon 1829, kurz nach meinem Eintreffen in Weimar, mit seinem Besuche erfreut; zunächst um der ersten Aufführung seines *Vampyr* beizuwohnen, außerdem auch, um

<sup>609</sup> Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Abteilung Handschriften, Sondersammlungen. Die Partitur trägt die Signatur Wd 4° 205a-c: hs. Partitur (3 Bde.)

<sup>610</sup> Dies zeigt sich u.a. an dem unterschiedlichen Format des Papiers der Rezitative sowie an durchgestrichenen und überschriebenen Nummern in Akt I.

<sup>611</sup> Jedoch erst nach der Uraufführung am 22. Dezember 1829, da das erste Finale die Szene I,24 nicht beinhaltet. Vgl. Kapitel 5.2. Die Fassungen.

<sup>612</sup> Da es sich hierbei um eine frühe Abschrift aus dem Umfeld Marschners handelt, in der zudem wenige nachträgliche Zusätze vorzuweisen sind, wurde diese Partiturabschrift für die nachfolgenden Untersuchungen zum Notentext maßgeblich herangezogen.

<sup>613</sup> Neben zwei gedruckten Libretti von 1829 (Signatur Wd 205 a und c, bei Wd 205 a handelt es sich um ein durchschossenes Exemplar mit zahlreichen Anmerkungen und Streichungen), existieren zwei handschriftliche Textbücher, eine „Prosa zum Soufflieren“ (Signatur Wd 205 b) sowie ein „Soufflier Text“ (Musiksoufflierbuch) (Signatur Wd 205 d), die aus dem selben Zeitraum wie die Partitur zu stammen scheinen, da das Terzett Nr. 5 im „Soufflier Text“ zumindest als Nummer noch aufgeführt wird, allerdings mit dem Zusatz, dass es wegfällt. Zu den beiden Fassungen vgl. Kapitel 5.2. Die Fassungen.

<sup>614</sup> Die Zählung der musikalischen Nummern in beiden handschriftlichen Soufflierbüchern entspricht der zweiten Fassung, dass Terzett ist in dem Musiksoufflierbuch nummerisch, aber nicht mit Text aufgeführt.

<sup>615</sup> Hochschule für Musik Franz Liszt, Hochschularchiv, Weimar. Die Signatur der Partitur ist DNT 207, die RISM ID Nummer ist 280000370.

<sup>616</sup> Diese Informationen entstammen dem RISM. Vgl.

<http://opac.rism.info/search?documentid=280000370> [Zugriff am: 25. November 2013].

mich mit *Templer und Jüdin* und namentlich darin mit der Rolle des Bois Guilbert bekannt zu machen.<sup>617</sup>

Angesichts der persönlichen Nähe zum Komponisten ist davon auszugehen, dass auch dieses Material ursprünglich aus dessen direktem Umfeld stammt.

Bei der dänischen Erstaufführung am 21. April 1834 war Marschner nicht vor Ort, er kann seinem Freund und Verleger Friedrich Hofmeister dennoch berichten:

„Der Templer hat in Copenhagen ungeheuer [Furore ?] gemacht. In 8 Tagen 4 mal!!!!“<sup>618</sup>

Hierbei wurde die Oper dem Publikum unter dem Titel *Tempelherren og Jøddinden* in einer vieraktigen dänischen Version<sup>619</sup> vorgestellt,<sup>620</sup> das hierbei verwandte Material liegt heute in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen.<sup>621</sup> Bei der Durchsicht zeigt sich, dass es ursprünglich dreiaktig gesetzt ist, zudem sind die Gesangslinien in den musikalischen Nummern mit deutschem Text in schwarz und dänischem Text in braun unterlegt. Die Rezitativtexte, die vermutlich erst später eingelegt wurden,<sup>622</sup> enthalten nur den dänischen Text. Auffällig ist, dass die beiden Nummern des Narren einmal im Original und einmal in transponierter Form nur mit dänischem Text vorliegen, die bearbeiteten Versionen, die fest in die Partitur eingebunden sind, jedoch auf anderem Papier und in einer anderen Handschrift geschrieben sind. Die verschiedenen Tintenfarben, Handschriften und Papierarten deuten darauf hin, dass die Abschrift in Deutschland entstand und später in Kopenhagen ergänzt wurde. Diese beiden Schichten sind jedoch gut zu unterscheiden und das Material zeichnet sich durch wenige Änderungen und nachträgliche Eintragungen aus. Marschner stand mit der Oper in Kopenhagen spätestens in den dreißiger Jahren in direktem Austausch, was sich für das Jahr 1834 daran zeigt, dass er Hofmeister anweist, den Nachfragen nach *Hans Heiling* entgegenzukommen und Klavierauszüge zu schicken,<sup>623</sup> und für das Jahr 1836<sup>624</sup> direkt belegt ist. Es ist zu vermuten, dass das in Kopenhagen vorliegende Material ebenfalls

---

<sup>617</sup> Eduard Genast: *Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers*, 1865, S. 54.

<sup>618</sup> Heinrich Marschner an Friedrich Hofmeister, Brief vom 10. Mai 1834, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

<sup>619</sup> Übersetzung von Thomas Overskou, Hofschauspieler. Vom 13. März 1836 liegt ein Brief Marschners an ihn vor. Dieser entstand in Zusammenhang mit einer Reise nach Kopenhagen anlässlich der Erstaufführung von *Hans Heiling*. Thomas Overskou war jedoch nicht der Übersetzer des *Hans Heiling*, es liegt deshalb die Vermutung nahe, dass Marschner ihn noch aus der Zeit der Erstaufführungsvorbereitung von *Der Templer und die Jüdin* kannte. Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 130f.

<sup>620</sup> Vgl. Knud Arne Jürgensen: *The Bournonville Tradition*, 1997, S. 374f.

<sup>621</sup> Det kongelige Bibliotek. Die Signatur der Partitur ist C I. 275 Tv.Fol., die des Stimmenmaterials KT 306. Die nachkomponierten Rezitative in Akt I sind jeweils mit der Zählung der vorangehenden Nummer und dem Zusatz b gekennzeichnet. Die Nummerierungen für die folgenden Nummern verschieben sich demgemäß, was sich erst wieder durch eine unterschiedlichen Zählung im dritten Akt auflöst, wo die Romanze Ivanhoes in der Abschrift separat als Nr. 14 aufgeführt wird, nicht wie im Klavierauszug als zur Introduction gehörig.

<sup>622</sup> Die Rezitative in Akt I sind in einer anderen Handschrift und auf anderem Papier geschrieben und zudem nur lose eingelegt. Es scheint sich hierbei jedoch nicht um die Rezitative für die Aufführungsserie von 1871 zu handeln, da diese Akt I und II betreffen. Vgl. Knud Arne Jürgensen: *The Bournonville Tradition*, 1997, S. 375.

<sup>623</sup> Heinrich Marschner an Friedrich Hofmeister, Brief vom 10. Mai 1834, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

<sup>624</sup> Brief Marschners an Thomas Overskou vom 13. März 1836. Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 130f.

aus dem direkten Umfeld des Komponisten stammt und keine Kopie einer bereits vorhandenen Abschrift ist.<sup>625</sup>

Aus den ersten Jahren nach der Uraufführung stammt eine Partitur<sup>626</sup>, die auf dem Titelblatt den Hinweis hat „No: 36. | Zur Aufführung auf dem Stadttheater | zu Düsseldorf. Heinrich Marschner | Sept. 1834“. Ein Aufführungsvermerk am Ende aller drei Bände gibt an „Cöln d. 15/10 [18]45“.<sup>627</sup> Sie stammt aus der Theaterleihbibliothek Emil Richter und liegt heute in der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg. Hierneben ist die Bibliothek im Besitz von zwei weiteren Abschriften aus dem 19. Jahrhundert,<sup>628</sup> die ebenfalls aus der Theaterleihbibliothek Emil Richter kommen und starke Gebrauchs- und Bearbeitungsspuren aufweisen. Ihre Nähe zum Autograph ist unklar.<sup>629</sup>

Für die Erstaufführung am Fürstlich Lippischen Hoftheater in Detmold am 4. April 1836 entstand Material, das weiterführend bis 1872 verwandt wurde.<sup>630</sup> Einträge in den Stimmen verweisen auf Aufführungen in Detmold, Münster, Osnabrück, Düsseldorf und Neustrelitz.<sup>631</sup> Ebenfalls Spuren von mehreren Aufführungen zeigt das Material der ehemaligen Fürstlichen Hofkapelle Sondershausen.<sup>632</sup> Die Partiturabschrift stammt von 1856, neben den Vokal- und Orchesterstimmen liegen auch handschriftliche Text- und Rollenhefte vor.<sup>633</sup>

Im Bestand der Musikbibliothek Peters befindet sich eine Kopie<sup>634</sup> der Oper, deren Datierung nicht zu bestimmen ist, vermutlich entstand sie zwischen 1833 und 1865. Es ist wahrscheinlich, dass es sich hierbei um das Exemplar handelt, das 1894 im Katalog der Musikbibliothek Peters unter der Nummer 11928 aufgeführt wird.<sup>635</sup>

Eine in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek liegende Abschrift<sup>636</sup> stammt aus dem Opernarchiv der kaiserlich-königlichen Hofoper und wurde, wie der letzten Seite der Partitur zu entnehmen ist, im Jahr 1862 von Fr. Gröger, Musiker in Hannover, erstellt.<sup>637</sup> Es scheint sich demnach um Material für die Wiederaufnahme<sup>638</sup> am 4. November 1862 zu handeln.

---

<sup>625</sup> Die vermutete Nähe zum Umfeld des Komponisten sowie die eindeutige Unterscheidbarkeit zwischen den verschiedenen Textebenen sind der Grund, weshalb diese Abschrift ebenfalls ergänzend für die Betrachtungen des Notentextes herangezogen wurde.

<sup>626</sup> Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musikabteilung, Hamburg. Die Signatur der Partitur ist TBR 75, die RISM ID Nummer ist 450058306.

<sup>627</sup> Diese Informationen entstammen dem RISM. Vgl.

<http://opac.rism.info/search?documentid=450058306> [Zugriff am: 25. November 2013].

<sup>628</sup> Sie haben die Signaturen TBR 76 und TBR 77.

<sup>629</sup> Diese Angaben basieren auf der Auskunft der Staats- und Universitätsbibliothek im November 2013.

<sup>630</sup> Lippische Landesbibliothek Detmold. Die Signatur der Partitur ist Mus - n 145, die RISM ID Nummer 451501493.

<sup>631</sup> Diese Informationen entstammen dem RISM. Vgl.

<http://opac.rism.info/search?documentid=451501493> [Zugriff am: 25. November 2013].

<sup>632</sup> Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt. Die Signatur der Partitur ist SH 285, die RISM ID Nummer ist 280001956.

<sup>633</sup> Diese Informationen entstammen dem RISM. Vgl.

<http://opac.rism.info/search?documentid=280001956> [Zugriff am: 25. November 2013].

<sup>634</sup> Leipziger Stadtbibliothek, Musikbibliothek / Sondersammlungen. Die Signatur der Partitur ist PM 4310, die RISM ID Nummer 201004298.

<sup>635</sup> Die Angaben basieren auf dem Eintrag im RISM und den Angaben der Stadtbibliothek Leipzig im November 2013. Vgl. RISM <http://opac.rism.info/search?documentid=201004298> [Zugriff am: 25. November 2013].

<sup>636</sup> Es handelt sich um eine handschriftliche Partitur mit der Signatur OA.1332.

<sup>637</sup> Diese Angaben erteilte auf Anfrage die Österreichische Nationalbibliothek im November 2013.

Aus demselben Jahrzehnt könnte die in der Zentralbibliothek Zürich liegende Kopie<sup>639</sup> aus der Musikalienbibliothek des Opernhauses Zürich stammen. Sie gehört zu den 1891 dem Direktor des Breslauer Stadttheaters Emil Hillmann abgekauften Materialien des Hauses.<sup>640</sup> Der erste Band enthält einen Zettel der Bibliothek des deutschen königlichen Landestheaters zu Prag, Band zwei und drei jeweils einen Stempel der auf die ‚Theater Direction Emil Hillmann‘ hinweist. Beides wurde wahrscheinlich zwischen 1864 und 1879 eingefügt. Als Kopist für den zweiten und dritten Akt ist F. Baum angegeben.<sup>641</sup> Die erste Aufführung des Werkes in Prag fand bereits 4. Oktober 1839 statt,<sup>642</sup> es ist jedoch nicht erkennbar, ob das Material zu diesem Zeitpunkt verwendet wurde.

Vom Ende des 19. Jahrhundert stammt eine in Paris liegende Kopie<sup>643</sup>, die jedoch nur in deutscher Sprache ist. Ob diese Partitur für eine Aufführung verwendet wurde, ist nicht auszumachen.<sup>644</sup>

Eine der jüngsten Abschriften befindet sich in der Library of Congress Washington.<sup>645</sup> Der Name des Kopisten ist nicht bekannt, auf der Katalogkarte ist jedoch verzeichnet, dass die Partitur 1905 von der Peters Bibliothek, Leipzig, gekauft wurde. Weiterhin heißt es, das Werk sei 1904 ‚composed‘ worden, was entweder mit ‚komponieren‘ zu übersetzen ist und dementsprechend ein Irrtum wäre, oder als ‚abfassen‘ zu verstehen ist und somit das Datum der Abschrift angäbe.<sup>646</sup>

Zwischen 1900 und 1930 kopierte eine Person ‚Volkmer‘<sup>647</sup> die Partitur<sup>648</sup>, sie liegt in Dresden und gehörte ursprünglich in die Königliche Öffentliche Bibliothek.<sup>649</sup>

Eine Abschrift, bei der weder die Provenienz noch der Entstehungszeitraum bekannt sind, liegt im Conservatoire royal, Brüssel.<sup>650</sup> Das Material ist in deutscher Sprache, zudem gibt es Anmerkungen in brauner Farbe, die anscheinend jedoch keinen Rückschluss auf einen Aufführungsort und -zeitraum zulassen.<sup>651</sup>

<sup>638</sup> Die Wiener Erstaufführung fand 1849 statt, weitere Aufführungen gab es zwischen 1883 und 1897.

<sup>639</sup> Zentralbibliothek Zürich. Die Signatur der Partitur ist Mus BAZ 694.

<sup>640</sup> Zur Geschichte der Musikalienbibliothek des Opernhauses Zürich vgl. <http://www.zb.uzh.ch/spezialsammlungen/musikabteilung/archivbestaende/einzelseite/003805/index.html.de> [Zugriff am: 19. November 2013].

<sup>641</sup> Auskunft der Zentralbibliothek Zürich, Einsicht in die Partitur am 26. Januar 2011.

<sup>642</sup> Alfred Loewenberg: *Annals of Opera*, 1955, S. 722.

<sup>643</sup> Bibliothèque nationale de France. Die Signatur der in der Musikabteilung liegenden Partitur ist D 7631 (Fonds du Conservatoire).

<sup>644</sup> Diese Angaben erteilte auf Nachfrage die Bibliothèque nationale de France, Paris, im November 2013.

<sup>645</sup> Library of Congress Washington. Die Signatur der Partitur ist M1500.M32 T34, die Nummer des Mikrofilms Music 3103 Item 18 reel 4.

<sup>646</sup> Diese Angaben erteilte auf Nachfrage die Library of Congress, Washington, im Mai 2011.

<sup>647</sup> Auf dem Titelblatt findet sich mit Bleistift der Eintrag „Volkmer fecit M 41.10 | excl. Papier“.

<sup>648</sup> Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Die Signatur der Partitur ist Mus.4838-F-9, die RISM ID Nummer 211011672.

<sup>649</sup> Diese Informationen erteilte auf Anfrage die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden im November 2013.

<sup>650</sup> Die Signatur ist 2425, die RISM ID Nummer 706000484.

<sup>651</sup> Über die im RISM enthaltenen Informationen hinausgehende Angaben erteilte auf Anfrage das Conservatoire royal de Bruxelles im November 2013. Vgl. RISM <http://opac.rism.info/search?documentid=706000484> [Zugriff am: 25. November 2013].



Entgegen den Angaben von Köhler<sup>652</sup> erschien die Partitur nicht bei Peters im Druck, anhand der von ihm angegebenen Fundorte<sup>653</sup> lässt sich eine Verwechslung mit verschiedenen Abschriften vermuten. Über die gedruckten Materialien zu *Der Templer und die Jüdin* gibt Palmer eine Übersicht, er führt auch die als Arrangements veröffentlichten Einzelnummern an.<sup>654</sup>

Von den zahlreichen Klavierauszügen sind an dieser Stelle vor allem die beiden von Marschner eingerichteten und bei Friedrich Hofmeister in Leipzig erschienenen zu erwähnen.<sup>655</sup> Im Sommer 1829 nimmt Marschner in einem Brief Bezug auf den zu erstellenden Klavierauszug,<sup>656</sup> in der Verlagsliste<sup>657</sup> stammt der erste Eintrag vom 27. Dezember 1829. Der Klavierauszug wurde bereits anlässlich der Uraufführung am 22. Dezember 1829 gedruckt und nicht, wie in den Sekundärquellen meist angegeben,<sup>658</sup> erst 1830.<sup>659</sup> Beleg hierfür ist der Theaterzettel der Uraufführung, der auf den Verkauf desselben hinweist:

„Das vollständige Buch ist für 16 Gr., der Clavierauszug dieser Oper für 7 Thlr. und die einzelnen Nummern zu begedruckten Preisen in der Arnoldischen Buchhandlung, alter Neumarkt, große Feuerkugel zu haben.“<sup>660</sup>

Bei diesem Klavierauszug handelt es sich um die erste Fassung der Oper, er enthält die im Anschluss an die Uraufführung vorgenommenen Änderungen nicht.<sup>661</sup> Bis zum Frühjahr 1846 scheinen 550 Exemplare und somit der gesamte Bestand vergeben worden zu sein, Marschner schreibt an seinen Freund:

„Wie steht es mit der neuen Ausgabe des Templer's? Ich habe kein einziges Exemplar mehr, seit mein ältester [H.?] Sohn das letzte für 2 [rh.?] unter der Hand [vermöbelt?] hat! – Du könntest mir wohl ein's schenken!?“<sup>662</sup>

Der Druck dieser ersten Fassung ist dem Herzog von Cambridge gewidmet.<sup>663</sup> Eine „Neue Ausgabe nach der zweiten Bearbeitung“<sup>664</sup> erschien ab Juli 1846, hiervon wurden bis 1890

---

<sup>652</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 131.

<sup>653</sup> Conservatoire zu Paris, Theater zu Braunschweig u.a.. Vgl. Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 131.

<sup>654</sup> A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, Appendix R, S. 411-415. Die Übersicht Palmers entspricht dem Stand des Publikationszeitraums seines Buches.

<sup>655</sup> Beide Klavierauszüge haben die Stichnummer 1468.

<sup>656</sup> Heinrich Marschner an Friedrich Hofmeister, Briefe vom 22. und 23. Juli 1829, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10. Vgl. Kapitel 6.2. Vom Beginn der Komposition zur Uraufführung.

<sup>657</sup> Musikverlag Friedrich Hofmeister: *Verzeichnisse der Drucke und ihrer Auflagen*, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 43.

<sup>658</sup> So beispielsweise auch in den entsprechenden Artikeln der Standardnachschlagewerke *MGG2* und *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*.

<sup>659</sup> Ein Digitalisat dieses Klavierauszuges findet sich unter:

[http://dfg-viewer.de/show/?tx\\_dlf%5Bid%5D=http%3A%2Farchive.thulb.uni-jena.de%2Fhisbest%2Fservlets%2FMCRMETSServlet%2FHisBest\\_derivate\\_00001794%3FXSL.Style%3Ddfg&tx\\_dlf%5Bpage%5D=1&tx\\_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=fd09f626b902b510c44f44804e2b7326](http://dfg-viewer.de/show/?tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2Farchive.thulb.uni-jena.de%2Fhisbest%2Fservlets%2FMCRMETSServlet%2FHisBest_derivate_00001794%3FXSL.Style%3Ddfg&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=fd09f626b902b510c44f44804e2b7326) [Zugriff am: 05. September 2014].

<sup>660</sup> Der Theaterzettel ist abgedruckt in Carl Friedrich Wittmann (Hrsg.): *Der Templer und Jüdin*, [1896], S. 8f.

<sup>661</sup> Siehe Kapitel 5.2. Die Fassungen.

<sup>662</sup> Heinrich Marschner an Friedrich Hofmeister, Brief vom 27. April 1846, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

mindestens 725 Exemplare ausgegeben.<sup>665</sup> Dieser Klavierauszug entspricht der zweiten Fassung, zudem enthält er deutsch-italienischen Gesangstext.<sup>666</sup> Eine italienische Aufführung stand zu diesem Zeitpunkt scheinbar nicht an, eine Anregung für die Übersetzung könnte jedoch Otto Nicolais erfolgreiche Vertonung desselben Sujets gewesen sein.<sup>667</sup> Im Jahre 1846 thematisiert Marschner gegenüber Hofmeister mehrfach die ausstehende Wiener Erstaufführung seiner Oper, doch war dort im Jahr zuvor zunächst Nicolais *Templario* auf die Bühne gekommen:<sup>668</sup>

„Aus Deinem Catalog habe ich zu meiner Freude die endliche Anzeige der neuen Ausgabe des Templer ersehen. Ich freue mich sehr darauf u wünsche bald meine Exemplare zu erhalten. [Eins?] davon aber habe ich der Haßelt-Barth in Wien versprochen, damit sie bei guter Laune bleibt u sie die Neuerungen darin nach[lernen?] kann, denn daß der Templer trotz deinem [Hn./Hr.?] Nicolai doch zur Aufführung kommt, hat mir sogar [Sr. Excellenz?] Graf [Sedlnizky?] selbst versprochen. Ich kann noch nicht sagen wann, aber das Interesse für mich u so mancher Freund von Einfluß in Wien ist wach, u so hoffe ich zuversichtlich. Ohne mich aber wird keine Oper mehr in Wien aufgeführt, selbst mit Aufopferung von pecuniärem Vortheil, was übrigens nicht das erste mal wäre, u was dir nur zu Gute gekommen ist.“<sup>669</sup>

1829 erhielt Marschner für den Klavierauszug von Hofmeister 700 [rh.?),<sup>670</sup> 1847 nochmals 150 Thaler Courant.<sup>671</sup>

Ein Jahr zuvor war in Paris bei Aulagnier ein Klavierauszug der Oper mit französischem Text<sup>672</sup> in vier Akten erschienen. Während die italienische Übersetzung mit Billigung und vielleicht gar auf Anregung Marschners hin gedruckt wurde, war der Komponist an der französischen Version unbeteiligt:

<sup>663</sup> „Seiner Königlichen Hoheit | Adolph Frederik | Herzog von Cambridge, Gouverneur von Hannover | etc. etc. | in tiefster Ehrfurcht | gewidmet von | Heinrich Marschner.“ Heinrich Marschner: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, 2. Titelseite.

<sup>664</sup> Heinrich Marschner: *Der Templer und die Jüdin*, 1846, 1. Titelseite.

<sup>665</sup> Die Einträge im Jahr [1870?] (200) und 1895 (75) wurden durchgestrichen, derjenige für das Jahr 1877 ist kaum leserlich, es sieht nach 500 Exemplaren aus, dies scheint jedoch wenig wahrscheinlich. Ohne diese Ziffer beträgt die Anzahl der verkauften Exemplare 725. Musikverlag Friedrich Hofmeister: *Verzeichnisse der Drucke und ihrer Auflagen*, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 43.

<sup>666</sup> Ein Digitalisat dieses Klavierauszuges findet sich unter: [http://dfg-viewer.de/show/?set%5Bimage%5D=3&set%5Bzoom%5D=default&set%5Bdebug%5D=0&set%5Bdouble%5D=0&set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Farchive.thulb.uni-jena.de%2Fhisbest%2Fservlets%2FMCRCMETServlet%2FHisBest\\_derivate\\_00000459%3FXSL.Style%3Ddfg](http://dfg-viewer.de/show/?set%5Bimage%5D=3&set%5Bzoom%5D=default&set%5Bdebug%5D=0&set%5Bdouble%5D=0&set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Farchive.thulb.uni-jena.de%2Fhisbest%2Fservlets%2FMCRCMETServlet%2FHisBest_derivate_00000459%3FXSL.Style%3Ddfg) [Zugriff am: 05. September 2014].

<sup>667</sup> Otto Nicolai *Il Templario*, uraufgeführt am 11. Februar 1840 in Turin.

<sup>668</sup> Erste Aufführung der revidierten Fassung am 20. Dezember 1845 in Wien.

<sup>669</sup> Brief von Heinrich Marschner an Friedrich Hofmeister vom 20. Oktober 1846, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Hofmeister, Nr. 10.

<sup>670</sup> „Deshalb will ich für das Honorar von 700 [rh.?) im Ganzen dir auch die Klavierarrangements besorgen, d.h. 2 und 4-händig.“ Briefe von Heinrich Marschner an Friedrich Hofmeister vom 22. und 23. Juli 1829, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Hofmeister, Nr. 10.

<sup>671</sup> „Nachdem der Verleger meiner Oper ‚Templer und Jüdin‘ Herr Friedr. Hofmeister in Leipzig von dem vollständigen Klavierauszuge eine ganz neue Auflage gemacht hat, weil der gute Absatz der ersten Auflage ihm [sic!] dazu veranlaßte, so hat er mir die für einen solchen Fall im voraus zugesicherte Summe von [F?] 150 – sage Einhundertfünfzig Thaler Courant baar bezahlt, worüber ich hiermit quittire, auch an der neuen Auflage getroffene Abänderungen, Hinzufügung italienische[n?] [Textes?] und äuß[ere?] Ausstattung meine Zufriedenheit zu erkennen gebe. | Hannover den 18 Febr. 1847 DHMarschner“ Quittung vom 18. Februar 1847, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Hofmeister, Nr. 10.

<sup>672</sup> Die Übersetzung stammt von J. Ramoux.

„Hinsichtlich des *Vampyr* und des *Templer* nämlich, daß beide Opern in Paris erschienen wären oder erscheinen würden – hatte ich im vorigen Winter doch nicht so Unrecht. Ich schrieb Dir's damals, und Du strittest mir's ab. Wahrscheinlich stammt die Uebersetzung aus Brüssel, wo man den *Vampyr* schon längst geben wollte.“<sup>673</sup>

Im zeitgenössischen Feuilleton wurde fälschlicherweise ein französischer Partiturdruk angekündigt:

„Bei Aulagnier in Paris erscheint Orchesterpartitur und Clavierauszug von *Marschner's Templer und Jüdin*, so wie von dessen *Vampyr*. Da aber eine grosse Oper in Paris keinen zwischen die Gesangstücke eingezwängten Dialog duldet, so hat man den letzteren in jenen beiden Opern in's Französische übersetzt und so wird er als Recitativ neu componiert – wie weiland Berlioz an *Weber's Freischütz* gethan.“<sup>674</sup>

Hinzuweisen ist auf den von Richard Kleinmichel herausgegeben Klavierauszug,<sup>675</sup> der nach der Partitur berichtigt und neu bearbeitet sein soll. Es handelt sich hierbei um die zweite Fassung der Oper inklusive Dialogtexten und Angaben zur Instrumentierung.

## 5.2. Die Fassungen

Nach der Uraufführung von *Der Templer und die Jüdin* nahm Marschner Änderungen an seinem Werk vor, so dass von einer ersten Fassung<sup>676</sup> und einer zweiten Fassung<sup>677</sup> gesprochen wird. Die Überarbeitung der Oper fand mindestens partiell im Frühjahr 1830 statt,<sup>678</sup> Dorn berichtet vom 19. Mai 1830:

„Als er [Anm.: Mendelssohn] mich in meiner Wohnung überraschte, fand er daselbst Heinrich Marschner, mit dem ich eben am Klavier die nöthigen Kürzungen für sein jüngstes Werk, ‚Templer und Jüdin‘, besprach. Diese Oper war Ende December 1829 auf unserer Bühne erschienen und hatte gleich nach der ersten Vorstellung eine bedeutende Coupüre im ersten

<sup>673</sup> Brief Marschners vom 28. September 1844, vermutlich an Herloßsohn. Im Jahr darauf berichtet Marschner Herloßsohn von der ersten französischsprachigen Aufführung des *Vampyr* (2. März 1845). Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 169, S. 172.

<sup>674</sup> Anon.: „Feuilleton“, 13. November 1844, S. 772.

<sup>675</sup> U.a. Bartholf Senff, Leipzig 1896, Nummer 2239.

<sup>676</sup> Textbuch und Klavierauszug von 1829, zudem teilweise erhalten in den Partiturabschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München, Signatur St.th. 393-1,1-3, sowie der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Abteilung Handschriften, Sodersammlungen, Signatur Wd 4° 205a-c: hs. Partitur (3 Bde.).

<sup>677</sup> Klavierauszug von 1846, zudem ist die musikalische Struktur ersichtlich in der Partiturabschrift aus Kopenhagen, Signatur C I. 275 Tv.Fol., die abgewandelte Dialogfassung in dem Soufflierbuch St.th 393-32 des Historischen Aufführungsmaterials der Bayerischen Staatsoper, Bayerische Staatsbibliothek und dem von Kleinmichel herausgegebenen Klavierauszug. Es ist nicht gekennzeichnet, dass es sich bei dieser Dialogfassung um diejenige zweiter Hand handelt, sie ist jedoch zu den Rezitativtexten passend und unterscheidet sich zur 1829 gedruckten ersten Fassung. Kleinmichel gibt an, sich für seinen Klavierauszug auf die Partitur zu beziehen, zudem indiziert er in Akt II, 5.-6. Szene, dass diese üblicherweise gestrichen werden. Es ist demnach zu vermuten, dass es sich bei seinen Texten nicht um aufführungspraktische Texte handelt, sondern um diejenigen der zweiten Fassung. Heinrich Marschner: *Der Templer und die Jüdin*, hg. v. Richard Kleinmichel, [1896].

<sup>678</sup> Die in Wolfenbüttel liegende Partitur trägt den handschriftlichen Eintrag „Für das Herzogl. Hof=Theater | zu Braunschweig | Leipzig am 7. July 1830. Heinr. Marschner“ auf dem Titelblatt. Die Tatsache, dass in dieser Partitur das Terzett Nr. 5 noch erhalten ist, Marschner den Kapellmeister Gottlob Wiedebein in einem Brief vom 21. Juli 1830 jedoch ausdrücklich um die Streichung desselben und die Umstellung von Nummer 4 bittet, belegt, dass die Partitur vor den Änderungen entstanden sein muss. Sie enthält den Strich im ersten Finale, den Dorn als bereits im Januar eingeführt erwähnt, allerdings keine weiteren Änderungen. Marschner bittet darum keine zusätzlichen Kürzungen vorzunehmen und erwähnt nicht die teilweise erfolgte Umarbeitung der Dialoge in Rezitative. Hieraus ergibt sich die Frage, ob die Erstellung der gesungenen Zwischentexte bereits im Frühjahr 1830 erfolgte oder zu einem späteren Zeitpunkt. Edgar Istel: „Drei Briefe Marschners an Wiedebein“, 1911, S. 268.

Finale erhalten; dabei war's vorläufig geblieben. Jetzt nach Beendigung der Saison und während des Gastspiels der italienischen Operngesellschaft aus Dresden sollten noch einige gründliche Striche vorgenommen werden.<sup>679</sup>

Diese Erinnerung Dorns lässt darauf schließen, dass die Länge der Oper ein wichtiger Auslöser für die Überarbeitung war. Dorn spricht lediglich von Strichen, nicht von neu komponierten Abschnitten, Marschner nahm jedoch auch in der textlich-musikalischen Struktur Änderungen vor, wie die folgende Übersicht zeigt:

<b>Erste Fassung<sup>680</sup></b>	<b>Zweite Fassung<sup>681</sup></b>	<b>Änderung</b>
I,3	Nr. 1b	Neukomponiertes Rezitativ, das mit einem instrumentalen Übergang <sup>682</sup> an Nr. 1 anschließt. Starke Kürzungen im Text. Inhaltlich ergibt sich eine Konzentration auf die aktuelle Situation der Sachsen im Wald als Folge des Turnierbesuchs und die Erörterung der Beziehung von Ivanhoe zu Cedric und Rowena. Die politischen Gegebenheiten werden lediglich beiläufig erwähnt, Athelstane kommt als sprechende Person nicht mehr vor.
Nr. 4	Nr. 2	Wambas Lied „'s wird besser gehn“ <sup>683</sup> schließt an die Szene 3 an und bezieht sich auf Rowenas unglückliche Liebessituation. Es lockert an dieser Position die narrative Vermittlung der Grundsituation der Sachsen auf.
I,4		Szene 4 wird komplett gestrichen, der erste Auftritt Isaacs und Rebeccas entfällt, ebenso die direkte Gegenüberstellung von Rowena und Rebecca.
I,5	Nr. 2b	Neukomponiertes Rezitativ, das direkt an Nr. 2 anschließt. Starke Kürzungen im Text. Oswald berichtet von der Gefahr im Wald und von einer Gefangennahme Isaacs und Rebeccas. Rowena erfährt nicht, dass Ivanhoe sich bei den Juden befindet.
Nr. 2 / Nr. 3	Nr. 3 / Nr. 4	Durch die Umstellung von Wambas Lied ergibt sich eine neue Nummerierung der beiden Folgenummern.

<sup>679</sup> Weiter heisst es: „Marschner hatte schon 1826, als seine Frau (Marianne Wohlbrück) in Berlin gastirte, Mendelssohn's Bekanntschaft gemacht, ohne ihm sich selbst als Componisten vorstellen zu können. Dies wurde nun in Reichel's Garten gehörig nachgeholt, und das dort versammelte Trifolium sang den ganzen ‚Templer‘ mit und ohne Strich durch.“ Heinrich Dorn: *Aus meinem Leben*, 1872, S. 69ff.

<sup>680</sup> Die Nummerierungen und Szenenangaben beziehen sich, sofern nicht anders gekennzeichnet, auf den Klavierauszug und das Textbuch von 1829.

<sup>681</sup> Die Nummerierungen der in sich geschlossenen Nummern beziehen sich auf den Marschnerschen Klavierauszug von 1846, die Szenenangaben auf den von Kleinmichel herausgegebenen Klavierauszug. Im Klavierauszug von 1846 schließen fast alle Rezitative ohne gesonderte Bezeichnung an die vorhergehenden Nummern an. In der Partiturabschrift für Kopenhagen sind sie jeweils mit dem Buchstaben b gekennzeichnet. Dies wurde zur besseren Übersicht übernommen.

<sup>682</sup> Tempo di Marcia.

<sup>683</sup> Während im Libretto und im Klavierauszug 1. Fassung beim Textbeginn grammatikalisch richtig das ‚E‘ wegapostrophiert wird, wird im Klavierauszug 2. Fassung der Beginn des Liedes folgendermaßen geschrieben: „S' wird besser gehn“.

I,6	I,5	Die Szene bleibt in der zweiten Fassung dialogisch. Im Klavierauszug von Kleinmichel ist lediglich die kurze Textpassage gestrichen, in der der Schwarze Ritter Tuck unterstellt ein Wilddieb zu sein. <sup>684</sup>
I,7-I,9	I,6-I,8	Der Dialog wird beibehalten. Bei Kleinmichel ist die Passage über Lockslys <sup>685</sup> Treue zu König Richard und die narrative Vermittlung der Situation Richards beziehungsweise Johanns gestrichen. <sup>686</sup>
I,10-I,11 / Nr. 4, Nr. 5	Nr. 2	Die Szenen 10 und 11, die die Darstellung der Situation Cedrics, Rowenas und Wambas in Torquillstone sowie Bracys Antrag umfassen, sind vollständig gestrichen. Das Lied Nr. 4 wird in Szene 3 integriert, es ist davon auszugehen, dass Marschner auf diese effektvolle Nummer nicht verzichten wollte. Das Terzett Nr. 5 zwischen Rowena, Bracy und Cedric entfällt. <sup>687</sup>
I,12-I,14	Nr. 5 <sup>688</sup>	Neuvertonung eines neuen, wesentlich kürzeren jedoch inhaltlich ähnlichen Textes als Rezitativ und Arioso. Der erste Auftritt Rebeccas findet so in einer musikalischen, nicht in einer gesprochenen Szene statt.
I,16-17	Nr. 6b <sup>689</sup>	Neuvertonung eines neuen, wesentlich kürzeren Textes als Rezitativ und Arioso. Emotionale Zuspitzung anstelle narrativer Darlegung der Vorgeschichte. Der erste Auftritt Ivanhoes ist in einen musikalischen Kontext eingebunden und findet nicht mehr dialogisch statt.
I,24 / Nr. 8	Nr. 8	Bei dem von Dorn erwähnten Strich im ersten Finale handelt es sich um die Szene 24. Im Klavierauszug von 1846 ist sie zwar in Nr. 8 weiterhin abgedruckt, in den Partiturabschriften aus

<sup>684</sup> In dem Soufflierbuch St.th 393-32 des Historischen Aufführungsmaterials der Bayerischen Staatsoper, Bayerische Staatsbibliothek ist diese Szene mit I,6 bezeichnet und der Abschnitt über den Wilddieb ist beibehalten, allerdings, ebenso wie zahlreiche weitere Passagen, mit Bleistift durchgestrichen. Es ist die erste dialogische Szene.

<sup>685</sup> In den Klavierauszügen wird der Anführer der Geächteten Locksley geschrieben, der Templer wird lediglich Guilbert, nicht Bois Guilbert genannt. Zwecks Einheitlichkeit wird jedoch an der Schreibweise des Textbuches festgehalten.

<sup>686</sup> In dem Soufflierbuch St.th 393-32 des Historischen Aufführungsmaterials der Bayerischen Staatsoper, Bayerische Staatsbibliothek ist diese Szene mit I,7-9 bezeichnet und der Abschnitt über die Treue zu König Richard ist beibehalten, allerdings, ebenso wie zahlreiche weitere Passagen, mit Bleistift durchgestrichen.

<sup>687</sup> Als Klavierreduktion ist es im Klavierauszug von 1829 enthalten, im Historischen Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper (St.th. 393-3) ist es als Partitur komplett erhalten, in der Partiturabschrift aus Wolfenbüttel liegt ein Großteil der instrumentierten Fassung vor.

<sup>688</sup> Zählung nach dem Klavierauszug von 1846. In den Partiturabschriften aus Wolfenbüttel und Kopenhagen wird dieses Rezitativ als Recitativ Nr. 3 bzw. als Nr. 4b bezeichnet. Hieraus ergeben sich in der Folge veränderte Nummerierungen. In der Partiturabschrift aus München wurde die Zählung der Nummern mehrfach verändert.

<sup>689</sup> In der Partiturabschrift aus Kopenhagen ist dies wegen der veränderten Zählung die Nr. 5b. Im Klavierauszug von 1846 schließt sich das Rezitativ direkt an Nr. 6 Grosse Scene und Duett mit Chören an, so dass das Rezitativ hier der Übersicht halber als Nr. 6b bezeichnet wird.

		München, Wolfenbüttel und Kopenhagen sowie im Klavierauszug von Kleinmichel fehlt sie jedoch. <sup>690</sup>
II,3-5		Die Szenen 3 bis 5 sind gestrichen. Hiermit fehlen dramaturgisch wesentliche Informationen über den Verbleib von Ivanhoe und Rebecca, sowie die Berichte über Athelstanes Tod und die gemeinsame Zeit Tucks und Isaacs im Weinkeller.
II,6	II,3	Die Szene ist stark gekürzt, es fehlt der Dialog zwischen Richard und Locksly über ehrenhaftes Verhalten.
II,8-9		Die Szenen 8 und 9, der Dialog zwischen Malvoisin und Konrad bzw. Malvoisin und Beaumanoir, sind gestrichen, an ihrer Position, also vor Nr. 12, stehen die gekürzten Szenen 11 und 12
II, 11-12	II,5-6	Die Szenen 11 und 12 stehen vor der musikalischen Nr. 12. <sup>691</sup> Sie sind gekürzt, und Kleinmichel gibt an, dass beide Szenen bei einer Aufführung üblicherweise gestrichen werden.
III,5-6	III,5	Geringfügige Kürzungen im Dialog der Szene 5, die Begegnung zwischen Isaac und Ivanhoe, jedoch komplettes Wegstreichen der Szene 6, in der Richard beschließt, den Templern seine Herrschermacht zu beweisen. Stattdessen verkündet Wamba die Absicht, dem König von dem bevorstehenden Gottesurteil zu berichten.

Die komplette Streichung mehrerer Szenen belegt, dass die Überarbeitung der Oper zunächst bedingt wurde von der Notwendigkeit des Kürzens. Hierdurch ergibt sich eine Reduktion der vermittelten Information, was zur Folge hat, dass dem Zuhörer Hintergründe fehlen, wenn er die Romanvorlage nicht kennt.<sup>692</sup> Wie an den Materialien beispielsweise aus München oder Wolfenbüttel erkennbar ist, scheint sich in der Theaterpraxis deshalb der Gebrauch einer Mischfassung etabliert zu haben.<sup>693</sup>

### 5.3. Die Gesangspartien

Im Gegensatz zur italienischen und französischen Oper verfügte die deutsche Oper im frühen 19. Jahrhundert über keine einheitlichen Bezeichnungen für die Gesangsfächer. Die Begrifflichkeiten wurden aufgrund der besonderen Doppelausrichtung der Ensembles im Sprech- und Musiktheater häufig aus dem Schauspiel übernommen, es existierte eine

<sup>690</sup> In der Abschrift aus Wolfenbüttel fehlt diese Szene zwar, sie ist dafür im „Soufflir Text“ enthalten, wenn auch mit Bleistift herausgestrichen.

<sup>691</sup> In dem Soufflierbuch St.th 393-32 des Historischen Aufführungsmaterials der Bayerischen Staatsoper, Bayerische Staatsbibliothek stehen diese Szenen nach der Scene und Arie Guilberts, die in diesem Soufflierbuch mit Nr. 11 bezeichnet ist, sie sind jedoch ebenfalls gekürzt und mit Bleistift durchgestrichen.

<sup>692</sup> Zu den dramaturgisch-inhaltlichen Auswirkungen der Überarbeitung siehe auch Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.

<sup>693</sup> Vgl. Kapitel 6.4. Theaterpraktische Fassungen und Bearbeitungen.

Vielfalt der Benennungen.<sup>694</sup> Mit Blick auf eine besseren Verständlichkeit werden im Folgenden die von Rudolf Kloiber 1951 systematisierten Fächereinteilungen als Hilfskonstrukt verwendet, im Bewusstsein, dass diese in der Praxis weiterhin zur allgemeinen Verständigung gebräuchlichen Einteilungen im historischen Kontext problematisch sind.

Karl-Heinz Viertel bemerkt zur Gesangsästhetik in Webers Zeit:

„Daß die italienische Gesangstradition auch in der deutschen Oper der zumindest ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch für eine selbstverständliche Grundlage angesehen wurde, kann als erwiesen gelten. Die gut geschulte, biegsame, flexibel geführte Stimme (die Volumen keineswegs ausschloß), auch von den angeblich ‚schweren‘ Fächern (die man damals als Fachbezeichnungen übrigens nicht kannte), war das eigentliche Ideal.“<sup>695</sup>

Es gab zwar, ebenso wie in der italienischen und französischen Oper, gesangsästhetische Umbrüche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu festen Stimmtypen entwickelten sich diese Änderungen aber erst in der zweiten Hälfte, unter anderem als Folge der weiten Rezeption der Werke Wagners.<sup>696</sup> Kloibers Bezeichnung der Fachpartien spiegelt eine Orientierung an der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider. Bei den drei Hauptcharakteren in *Der Templer und die Jüdin* handelt es sich dieser Kategorisierung folgend um einen Charakterbariton<sup>697</sup> oder einen Heldenbariton<sup>698</sup> (Bois Guilbert), einen lyrischen<sup>699</sup> oder einen jugendlich-dramatischen<sup>700</sup> Sopran (Rebecca) sowie um einen jugendlichen Heldentenor<sup>701</sup> (Ivanhoe). Vor dem Hintergrund der durch diese Bezeichnungen abgesteckten Spezifika sollen die Besonderheiten der Partien im biographisch-zeitgenössischen Kontext untersucht werden.

Marschner knüpft an seine vorangehende Oper *Der Vampyr* an, wenn er die männliche Titelpartie einem Bariton zuschreibt. Gemeinsam mit Hans Heiling sollten diese Rollen maßgeblich sein für die Entwicklung einer Figur, die Bernd Göpfert als die „typischste Zeitfigur besonders seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts“<sup>702</sup> beschreibt. Innere Zerrissenheit und ein widersprüchlicher Charakter sind wesentliche Merkmale der Baritonfiguren, denen Göpfert bescheinigt, dass sich in ihnen die Handlungssphären spiegeln.<sup>703</sup> Sie sind zwar oft noch Gegenspieler der tenoralen Helden, jedoch bestimmen sie maßgeblich die Handlung.<sup>704</sup> Die herausstechende Auszeichnung dieser romantisch-dämonischen Baritone scheint zunächst in der gewandelten Rollencharakterisierung zu liegen – angesiedelt zwischen Byronschem ‚Weltschmerzhelden‘ und romantisiertem Don

<sup>694</sup> Vgl. Karl-Heinz Viertel: „Überlegungen zur Gesangsausbildung während Webers Kapellmeisterzeit“, 1986, S. 327-333, Bernd Göpfert: *Stimmtypen und Rollencharaktere*, 1977, S. 23-48.

<sup>695</sup> Karl-Heinz Viertel: „Überlegungen zur Gesangsausbildung während Webers Kapellmeisterzeit“, 1986, S. 333.

<sup>696</sup> Vgl. Thomas Seedorf: „Stimmengattungen“, 1998, Sp. 1809.

<sup>697</sup> Bernd Göpfert: *Stimmtypen und Rollencharaktere*, 1977, S. 76.

<sup>698</sup> In Anlehnung an Rudolf Kloiber, Wulf Konold, Robert Maschka: *Handbuch der Oper*, 2002, S. 910.

<sup>699</sup> Bernd Göpfert: *Stimmtypen und Rollencharaktere*, 1977, S. 262.

<sup>700</sup> In Anlehnung an Rudolf Kloiber, Wulf Konold, Robert Maschka: *Handbuch der Oper*, 2002, S. 902.

<sup>701</sup> Bernd Göpfert: *Stimmtypen und Rollencharaktere*, 1977, S. 262, Rudolf Kloiber, Wulf Konold, Robert Maschka: *Handbuch der Oper*, 2002, S. 907.

<sup>702</sup> Bernd Göpfert: *Stimmtypen und Rollencharaktere*, 1977, S. 74.

<sup>703</sup> Bernd Göpfert: *Stimmtypen und Rollencharaktere*, 1977, S. 74.

<sup>704</sup> Vgl. Isaac Errett Reid, Jr.: *Some Epic and Demonic Baritone Roles*, 1968, S. 275f.

Giovanni sind die Figuren verstrickt in zwei antagonistische Welten, deren Zusammenführung dem Helden Erlösung scheint.<sup>705</sup> Göpfert stellt fest:

„Der Charakterbariton will und kann nicht, handelt werkzeughaft mit unfreiem Willen und unter einem geheimnisvollen Zwang. Der Kontrast zwischen sozialer Höhe und der Tiefe des Falls ist besonders ausgeprägt. An irgend einem Punkt seines Lebens verließ er die Bahnen der Konvention und treibt seitdem zumeist dem Untergang zu.“<sup>706</sup>

Diese veränderte dramaturgische Bedeutung sowie die allgemein im 19. Jahrhundert stattfindende Wandlung des Stimmideals haben musikalische Konsequenzen. Steht der Urahn, Don Giovanni, noch in der Tradition der Kavalierbaritone, so werden die Gesangspartien im frühen 19. Jahrhunderts zunehmend dramatischer. Dies zeigt sich weniger in einer Veränderung des Tonumfangs und auch nur in einer geringen Verschiebung der Tessitur,<sup>707</sup> eher in einem Abnehmen der Beweglichkeit und einem Zunehmen der deklamatorischen Anteile, die eine schwerere Tonfärbung in allen Lagen verlangen. Die Protagonisten von Marschners drei weit verbreiteten romantischen Opern zeigen sich als mitten in diesem Prozess stehend: Lord Ruthven, der Vampir in der gleichnamigen Oper, stellt sich in seinem Liebeswerben mit einem Maß an Ziergesang dar, über das Hans Heiling, der fünf Jahre jüngere Geisterfürst, nicht (mehr) verfügt. Bois Guilbert hingegen besitzt sowohl eine lyrische, als auch eine dramatische Seite. Alle drei Sänger müssen über dieselbe verhältnismäßig hohe Tessitur verfügen, die Arien des Templers und des Erdgeistes stehen beide in E-Dur, die Spitzentöne sind f' und fis'. Bezeichnend für dieses sich wandelnde musikalische (Selbst-)verständnis, das bei den Baritonpartien am ehesten zu Tage tritt, ist eine Anfrage Eduard Devrients an Marschner während der Vorbereitung zur Berliner Erstaufführung von *Der Templer und die Jüdin*:

„Erstens bitte ich für mich, in der großen, furchtbar anstrengenden Szene<sup>708</sup> im letzten Allegro vom siebzehnten Takte an, zweiundzwanzig Takte überspringen zu dürfen, und gleich wieder aufs Thema zu kommen. Die Szene ist zu anstrengend, ich fürchte ungekürzt sie nicht kräftig zu Ende führen zu können, nicht wahr, Sie erlauben mir es? Übrigens hoffe ich die Arie, die mir übrigens ganz in der Stimme liegt, durchzuführen, daß man es vergißt, daß sie zehn Minuten währt, ich habe mir einen Darstellungsplan darüber schon gemacht, ich denke die Aufgabe ist: es vergessen zu machen, daß eine Arie gesungen wird.“<sup>709</sup>

<sup>705</sup> Vgl. Bernd Göpfert: *Stimmtypen und Rollencharaktere*, 1977, S. 75f.

<sup>706</sup> Bernd Göpfert: *Stimmtypen und Rollencharaktere*, 1977, S. 75.

<sup>707</sup> Isaac Errett Reid merkt in seiner Studie über die Baritonpartien bei Weber und Marschner an, dass die Weberschen Baritone zwar über den Tonumfang eines Baritons verfügen müssten, ihre Tessitur jedoch eher einem Bass-Bariton entspräche. Die Sänger der Marschnerschen Figuren hingegen müssten konstant in höherer Lage singen. Er zählt auf 15 Klavierauszugseiten 75 e' in der Arie des Templers, was für eine Tenor-Tessitur spräche. Zuvor hat er bezüglich der Bezeichnung des Stimmfaches festgestellt: „The use of the term 'baritone' here is quite free. That there was some ambiguity in Weber's time is indicated by the designation of both 'bass' and 'baritone' in various scores for the minor roles of several of the *Freischütz* characters. However, both Caspar and Lysiart, of Weber's *Freischütz* and *Euryanthe*, are consistently called 'bass'." Bois Guilbert wird im Erstdruck des Klavierauszugs als Bariton ausgewiesen. Isaac Errett Reid, Jr.: *Some Epic and Demonic Baritone Roles*, 1968, S. 274f., S. 27.

<sup>708</sup> Es handelt sich um Nr. 12, Scene und Arie.

<sup>709</sup> Eduard Devrient an Heinrich Marschner, 13. Juli 1831. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 780.



Marschner antwortet hierauf:

„Des Templers große Arie ist allerdings eine Szene (wie auch drüber steht), bei der dem Publikum nicht arienhaft zumute werden darf. Das Schwanzstück derselben (die Arie) streichen Sie mutig, es wird Ihrem Vortrag doch genügen.“<sup>710</sup>

Neben den drei Marschnerschen Opernfiguren sind in diesem Fach beispielsweise Spohrs Faust (*Faust*), dem eine hohe Beweglichkeit eigen ist, Webers Lysiart (*Euryanthe*) und Wagners Telramund (*Lohengrin*) zu nennen. Die drei Ritter Lysiart, Bois Guilbert und Telramund gehören einem gemeinsamen gesellschaftlichen Kontext an. Ihre Handlungsweise ist nicht durch die Zugehörigkeit zweier realer unterschiedlicher Welten geprägt, sondern von dem Aufeinanderprallen gesellschaftlicher Konventionen und inneren Bedürfnissen. Bois Guilbert ist jedoch der einzige Protagonist, die beiden anderen Partien sind in der traditionelleren Funktion des Gegenspielers zum tenoralen (Titel-)helden angelegt. Göpfert fasst über den Charakter dieser Figuren zusammen:

„Der Charakterbariton – in seiner Entwicklung aus zwei Quellen gespeist – hat zwei Erscheinungstypen, die allerdings in enger wechselseitiger Beziehung zueinander stehen. Lysiart aus Webers *Euryanthe* und Telramund aus Wagners *Lohengrin* vereinen diese Einflüsse in ihrem Charakter. Einerseits sind sie Männer von Ehre, noch ganz in der Sphäre des Kavalierbariton verhaftet – befinden sich allerdings unter ungünstigem Einfluß –, andererseits zeigen sie als nihilistische Tendenz den Willen zur Zerstörung, den ewigen Zweifel an der Existenz von Reinheit. Handlungsmotiv dieser nihilistischen Charaktere ist zumeist unerwiderte Liebe [...]“<sup>711</sup>

In Bezug auf die Frauenpartien stellt Jens Wildgruber in seinem Aufsatz *Zur Entwicklung der Sopranfächer in der deutschen Oper des 19. Jahrhunderts* fest:

„Unter den deutschen Opernkomponisten ist es Heinrich Marschner, der als einer der ersten das dunkle Timbre des neuentdeckten hochdramatischen Faches als Kontrast zum helleren jugendlich-dramatischen Sopran einsetzte. In der Partie der Königin der Erdgeister im *Hans Heiling* fehlt das virtuose Element gänzlich. Die weitgespannte, kraftvolle Melodik in der Mezzosopranlage nimmt Wagners Behandlung der hochdramatischen Stimme vorweg.“<sup>712</sup>

Die Partie der Anna in derselben Oper stuft er als an das Fach der jugendlich Hochdramatischen grenzend ein, betont jedoch, dass die Anforderungen an Kraft und Umfang der Stimme die an das jugendlich-dramatische Zwischenfach gestellten nicht übersteigen würden. Im Vergleich mit Agathe aus Webers *Freischütz* stellt er fest, dass die eine Partie das Zwischenfach zum dramatischen (Anna), die andere zum lyrischen (Agathe) hin auslotet.<sup>713</sup> Es bleibt zu betonen, dass, wie bereits mit Bezug auf Viertel festgestellt, der Ausgangspunkt der Komponisten flexible Stimmen waren, die mehr oder weniger ausgeprägt zum Ziergesang geschult waren, also solche Stimmen, die heute als Koloratursopran und

<sup>710</sup> Heinrich Marschner an Eduard Devrient, 15. Juli 1831. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 784.

<sup>711</sup> Bernd Göpfert: *Stimmtypen und Rollencharaktere*, 1977, S. 76.

<sup>712</sup> Jens Wildgruber: „Zur Entwicklung der Sopranfächer“, 1969, S. 157.

<sup>713</sup> Jens Wildgruber: „Zur Entwicklung der Sopranfächer“, 1969, S. 160.

lyrischer Sopran bezeichnet werden. Göpfert verwendet den Begriff jugendlich-dramatischer Sopran eingeschränkt, er stuft beispielsweise Agathe und Euryanthe sowie Rebecca und Anna als lyrische Soprane ein, jugendlich-dramatische Partien sind für ihn Elisabeth und Elsa.<sup>714</sup> Die Dramatisierung der Sopranpartien brachte stimmliche Veränderungen mit sich, wobei Wildgruber einen wesentlichen Aspekt für die Melodiebildung aufzeigt:

„Ihr Entfaltungsspielraum im Ambitus der Zwischenfachstimme ist allerdings begrenzt durch die dominierende Rolle des Mittelregisters in der hohen Lage, so daß lyrische Partien in einer Zwischenfachrolle im allgemeinen tiefer liegen als beim lyrischen Sopran.“<sup>715</sup>

Betrachtet man die großen Frauenpartien der drei populärsten romantischen Opern Marschners, lässt sich ein Ausloten des Zwischenfaches zwischen lyrischem und dramatischem Duktus beobachten. Wesentliche Bedeutung kommt hierbei dem Anteil des Ziergesangs und der Tessitur zu.

Malwina im *Vampyr* ist sowohl inhaltlich als auch musikalisch deutlich eine Nachfahrin Agathes. An die Sängerin der Partie werden jedoch leicht andere Ansprüche gestellt, sie muss über eine gute Höhe und ausgeprägte Flexibilität der Stimme verfügen. Die Tessitur liegt insgesamt höher und Spitzentöne wie a“, h“ sowie c” werden vermehrt eingesetzt. Zudem ist insbesondere die Scene und Arie Nummer 6 „Heiter lacht die goldne Frühlingssonne“ geeignet zur Darstellung von Koloraturfähigkeiten. Marschner gibt in einem 1855 geschriebenen Brief an, diese Partie für seine Frau konzipiert zu haben.<sup>716</sup> Marianne Marschner war eine Sopranistin mit scheinbar guter Höhe und Anlagen zum Ziergesang, zu ihren Partien gehörten unter anderem Königin der Nacht, Amenaide und Donna Anna.<sup>717</sup> Es ist anzunehmen, dass Marschner ihr mit der Partie der Malwina eine Möglichkeit zur Darstellung ihrer Fähigkeiten geben wollte, denn wie Waidelich aufzeigt, waren Marianne Marschners Leistungen als Sängerin in Leipzig zu dieser Zeit umstritten.<sup>718</sup> Ob ihres mehrmonatigen Engagements 1827 / 1828, also während der Entstehungszeit des *Vampyrs*, mag Marschner eine Besetzung der Rolle mit seiner Frau für wahrscheinlich gehalten haben, auch wenn die Uraufführung in Leipzig letztlich nicht von ihr, sondern von Wilhelmine Streit gesungen wurde.

Die anderen Frauenpartien dieser Oper kontrastieren mit derjenigen Malwinas. Einerseits, wie bei Janthe, an quantitativem Umfang, andererseits durch die Lage und den Charakter, wie bei Emmy, die als sozial niedriger stehende Figur auch szenisch ein Gegenbild darstellt. Am Rande zu erwähnen ist Suse, eine ältere Frauenfigur, deren Altstimme nur in einem Quintett präsent ist, jedoch eine differierende Farbe einbringt.

In *Hans Heiling* hat Marschner ebenfalls drei sehr unterschiedliche Frauenpartien geschaffen, was sich in den Stimmlagen Sopran (jugendliche Frau), Mezzosopran

<sup>714</sup> Bernd Göpfert: *Stimmtypen und Rollencharaktere*, 1977, S. 59, S. 262.

<sup>715</sup> Jens Wildgruber: „Zur Entwicklung der Sopranfächer“, 1969, S. 154.

<sup>716</sup> Brief vom 7. September 1855 an einen unbekannten Empfänger. Abgedruckt in Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 85f.

<sup>717</sup> Partien, die nach Kloibers Kategorisierung dem dramatischen Koloratursopran zuzusprechen sind.

<sup>718</sup> Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 132f., S. 159.

(Gegenspielerin und Mutter) und Alt (Mutter) zeigt. Wie bereits von Wildgruber festgestellt, zeigt sich bei den beiden weiblichen Hauptpartien eine deutliche Tendenz zur Dramatisierung. Annas Schwanken zwischen lyrischem und dramatischem Tonfall ist ein Abbild ihrer Situation, der (liebvollen) Verbundenheit mit einem Menschen einerseits, und dem (unwissentlichen) Kontakt mit einem Geisterfürsten andererseits. Die musikalisch-vokale Darstellung spiegelt das szenische Geschehen und die inneren Vorgänge. Im stimmlichen Umfang ist diese Partie gut mit derjenigen Agathes vergleichbar und liegt tiefer als diejenige Malwinas.

In der *Templer und die Jüdin* gibt es nur zwei Frauenpartien, die vom quantitativen Umfang der zu singenden Passagen her weit auseinanderliegen, sich im Duktus jedoch ähneln. Beide sind für einen beweglichen Sopran mit dramatischen Anteilen geschrieben,<sup>719</sup> wobei die Tessitur bei Rowena etwas tiefer angesiedelt ist, der Ambitus umfasst jedoch eine Spannbreite von cis' bis h".<sup>720</sup> Die Wahl ähnlicher Fächer führt dazu, dass die beiden Frauen stimmlich nicht kontrastieren, jedoch jeweils mit ihrer charakterlichen Grunddisposition harmonieren, indem es sich bei beiden Figuren um unverheiratete, liebreizende junge Damen handelt. Die Partie Rebeccas schrieb Marschner den Angaben im Brief von 1855 folgend ebenfalls für seine Frau Marianne, die zum Zeitpunkt der Uraufführung jedoch nicht mehr in Leipzig engagiert war. An die Sängerin der schönen Jüdin werden ähnliche Ansprüche gestellt wie an diejenige Malwinas, das heißt eine gute Höhe und ausgeprägte Fähigkeit zum Ziergesang. Dennoch weist die Partie deutlich mehr dramatische Anteile auf als diejenige Malwinas, so dass sie, beschränkt man sich auf diese drei romantischen Opern Marschners, als eine Mischung aus Malwina und Anna bezeichnet werden kann. Außerhalb des Referenzrahmens der Marschnerschen Opern bietet sich erneut Weber an, jedoch nicht *Der Freischütz*, sondern *Euryanthe*. Die Tessitur Euryanthes, eine Partie, die heute als schwierig zu besetzen gilt, liegt in einem ähnlichen Rahmen wie diejenige Rebeccas und der Ziergesang ist ausgeprägt. Dies bedeutet jedoch, dass an die Sängerinnen hohe Anforderungen gestellt werden, da die Stimme, in einer größeren Höhe als später bei Anna, sowohl über lyrische Flexibilität als auch dramatischen Impetus verfügen muss. Dies könnte ein Grund dafür sein, dass Caroline Seidler<sup>721</sup>, die die Berliner Erstaufführung beider Opern sang, mit über vierzig Jahren der Partie der Rebecca nicht (mehr) gerecht wurde – mindestens nach Ansicht Eduard Devrients.<sup>722</sup> In Briefen an Marschner äußert er sich abfällig über ihre Leistung. Es beginnt mit einer „Unpäßlichkeit, die ich bei der

---

<sup>719</sup> Die Betrachtungen zu Rowena beziehen sich auf die erste Fassung und beinhalten das Terzett Nr. 5.

<sup>720</sup> Göpfert stuft Rowena als dramatischen Koloratursopran ein. Bernd Göpfert: *Stimmtypen und Rollencharaktere*, 1977, S. 262.

<sup>721</sup> Sie lebte von 1790 bis 1872, von 1816 bis 1838 hatte sie eine beachtliche Karriere an der Berliner Hofoper, wobei zeitgenössische Berichte positiv auf den Tonumfang und die Kraft ihrer Stimme hinweisen. Bei der *Freischütz* Uraufführung 1821 sang sie die Partie der Agathe, bei der Berliner Erstaufführung der *Euryanthe* 1825 die Titelpartie.

<sup>722</sup> Hierin stimmt er mit mehreren Kritikern überein. Vgl. Kapitel 6.3. Die Verbreitung der Oper und ihre Aufnahme zu Lebzeiten Marschners.

Rollenverteilung schon prophezeit hatte“<sup>723</sup>, dann wird das zweite Finale „von unsrer Sängerin am schwächsten gesungen und gespielt [...] und freilich liegt das Stück allein auf ihren Schultern“<sup>724</sup>, und „[b]ei der ersten Vorstellung war die Seidler nach dem ersten Akte schon entkräftet, gestern hatte sie sich besser vorgesehen, und konnte die letzte Szene bei Ivanhoes Erscheinen in der Schranke ungefähr so machen als ich ihr gesagt [...]“<sup>725</sup>. Insgesamt urteilt er, der *Templer und die Jüdin* könne „bei einer brillanten Besetzung der Rebekka eine Zugoper werden“<sup>726</sup>. 1840, sieben Jahre vor Ihrem Abschied von der Bühne, bat Wilhelmine Schröder-Devrient<sup>727</sup> Marschner darum, ihr die Partie der Rebecca anzupassen:

„[...] und wie Sie wohl voraussetzen werden, ist meine Wahl auf Ihre Rebekka gefallen, eine Rolle, die mir immer sehr lieb gewesen ist, in ihrer ganzen Anlage mir sehr zusagt, aber durchweg meiner Stimmlage nicht ganz anpassend ist, da sie mir viel zu hoch liegt. Mein Wunsch und meine Bitte gehen nun dahin, bester Freund, – wenn Sie es nämlich der Mühe wert hielten, sich solcher Arbeit für mich zu unterziehen – mir die Partie umzuschreiben und sie mir bequem zu machen. [...] Sie würden mir eine große Freude bereiten und mein Repertoire um eine schöne Rolle bereichern.“<sup>728</sup>

Ähnlich wie später bei Anna lassen sich auch bei Rebecca die lyrischen und die dramatischen Anteile der Stimmführung grob dem Handlungsverlauf zuordnen. Die lyrischen Momente sind der jungen Frau und ihren Empfindungen und Hoffnungen, die dramatischen der kämpferischen Jüdin und ihren Erfahrungen und Ängsten zugeordnet, wobei sich erneut eine symbolische Verknüpfung mit den beiden Männern Ivanhoe (Tenor) und Bois Guilbert (Bariton) ergibt.

Ivanhoe, der gefeierte Ritter und Held sowie Sehnsuchsobjekt der Titelheldin, ist erwartungsgemäß eine Tenorpartie. Der ‚Heldentenor‘ als eigenständiger Stimmtyp entwickelte sich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts<sup>729</sup> und in Anlehnung hieran der Begriff jugendlicher Heldentenor. An einen jugendlichen Heldentenor wird der Anspruch gestellt, sowohl lyrische als auch dramatische Passagen gestalten zu können – Anforderungen, die auf die Partie in *Der Templer und die Jüdin* zutreffen. Insbesondere in

<sup>723</sup> Eduard Devrient an Heinrich Marschner, 13. August 1831. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 785.

<sup>724</sup> Eduard Devrient an Heinrich Marschner, 13. August 1831. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 786.

<sup>725</sup> Eduard Devrient an Heinrich Marschner, 13. August 1831. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 787.

<sup>726</sup> Eduard Devrient an Heinrich Marschner, 13. August 1831. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 787.

<sup>727</sup> Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860) gehörte von 1822 bis 1847 dem Ensemble der Dresdner Hofoper an, wo Marschner sie aller Wahrscheinlichkeit nach persönlich kennen lernte. Zu Beginn ihrer 1821 begonnenen Karriere begeisterte sie als Agathe und Euryanthe, in den 1840iger-Jahren übernahm sie bei den Uraufführungen der Werke Wagners die Partien Adriano (*Rienzi*, 2.1.1843), Senta (*Der Fliegende Holländer*, 2.1.1843) sowie Venus (*Tannhäuser*, 19.10.1845).

<sup>728</sup> Brief vom 4. Februar 1840. Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 153. Schröder-Devrient sang die Rolle zwischen 1833 und 1843 mehrfach, u.a. in Dresden, Berlin und Leipzig. Vgl. Artikel „Wilhelmine Schröder-Devrient“ in: *Musik und Gender im Internet*, Beatrix Borchard (Projektleitung) [http://mugi.hfmt-hamburg.de/A\\_lexartikel/lexartikel.php?id=schr1804#Repertoire](http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=schr1804#Repertoire) [Zugriff am: 26. Januar 2014].

<sup>729</sup> Vgl. Thomas Seedorf: „Stimmengattungen“, 1998, Sp. 1809.

der Arie Nummer 11 muss der Sänger Ziergesang in der Höhe beherrschen, in den Ensembles tritt er jedoch eher dramatisch gefärbt auf. Sein Ambitus umspannt den Bereich von d-h', wobei die Extreme nur in der Arie Nr. 11 „Es ist dem König“ ausgelotet werden.

Im Vergleich mit den Tenorpartien in *Der Vampyr* (Edgar Aubry) und *Hans Heiling* (Konrad) ist erneut festzustellen, dass die Ansprüche an die Koloraturfähigkeit der Sänger abnimmt, der Stimmumfang und die Tessitur ähneln sich jedoch. Aubry ist im Vergleich zu Ivanhoe eine Rolle, bei der dem Sänger mehr Möglichkeiten gegeben werden seine Fähigkeiten zu präsentieren. Der Jägerbursche Konrad (Hans Heiling) entstammt einer anderen Tradition als seine adeligen Vorgänger, weshalb sich ein direkter Vergleich nur bedingt anbietet. Bei ihm ist, trotz allem heldischem Gebaren, die Verbindung zum Volkstümlichen wichtig, was sich insbesondere in dem Lied Nr. 6 „Ein sprödes, allerliebstes Kind“ zeigt.

Die weiteren Gesangspartien in *Der Templer und die Jüdin* sind Bracy (Tenor), Wamba (Tenor), Loksly (Bariton), Beaumanoir (Bass), Cedric (Bass), Tuck (Bass) und der Schwarze Ritter (Bass). Die hohe Anzahl von älteren Männern beziehungsweise männlichen Würdenträgern bedingt die häufige Verwendung der tieferen Stimmfächer, wobei die musikalische Präsenz dieser Partien variiert.<sup>730</sup> Hervorzuheben sind Wamba, Tuck und Beaumanoir. Der Vorsteher des Templerordens ist ein Bass, von dem auch die Beherrschung der Tiefe erwartet wird. Der Ambitus geht von F bis e', Oktavsprünge sind keine Seltenheit.

Die anderen beiden Figuren hingegen runden das Spektrum der verwendeten Charaktere ab, in dem, kontrastierend zu den Hauptfiguren, zwei Vertreter der sogenannten Spielfächer benötigt werden. Beides sind äusserst dankbare Partien für Charakterdarsteller mit komödiantischem Talent.

#### 5.4. Die Instrumentierung

Die Zusammenstellung und Größe des für *Der Templer und die Jüdin* benötigten Orchesters kann den autographen Fragmenten und den Partiturabschriften entnommen werden. Hierbei ist davon auszugehen, dass die Anzahl der Musiker je nach Aufführungsort variierte. Dem Titelblatt der in Kopenhagen liegenden Partitur folgt eine detaillierte Übersicht der benötigten Musiker. Zehn Instrumentalisten sind für die Einsätze auf der Bühne, dreißig im Orchestergraben vorgesehen:

Bühnenmusik: 1 Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Clarini<sup>731</sup>, 1 Tamburin

Orchester: 1 Piccolo<sup>732</sup>, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Pauke, 3 erste Violinen, 3 zweite Violinen, 2 Bratschen, 3 Bässe<sup>733</sup>.

---

<sup>730</sup> Vgl. Kapitel 4.4.2. Textlich-musikalische Aspekte.

<sup>731</sup> Der Begriff Clarini scheint synonym mit Trombe verwendet zu werden, in der Partitur für das Orchester werden beide Bezeichnungen benutzt: In Nr. 6 wird in den Abschriften aus München und Kopenhagen der Begriff Clarini verwendet, in derjenigen aus Wolfenbüttel Trombi, in Nr. 4 verwenden alle Abschriften den Begriff Clarini.

<sup>732</sup> Die Piccolo kann nach dieser Abschrift nicht vom zweiten Flötisten übernommen werden, da die beiden Flöten und die Piccolo zeitgleich eingesetzt werden.

In dieser Aufzählung fehlt die Harfe für die Preghiera Nr. 16, sie ist in der Partitur jedoch verzeichnet. Die Auflistung stimmt hinsichtlich des benötigten Instrumentariums mit den Abschriften aus Wolfenbüttel und München überein, in Bezug auf die Orchesterinstrumente und die Bühnenmusik Akt II auch mit den autographen Quellen der Partitur. Marschners Handschrift der ‚Extramusic‘ für den dritten Akt sieht jedoch eine aufwändigere Besetzung vor: Trombe in A [?], Trombe in A, Trombe 1 in E, Trombe 2 in E, Trombe 3 in E, Tenorhorn 1 in B, Tenorhorn 2 in B, Tenorhorn 3 in B, Euphonion, Tenorbass I, Tenorbass II, Bassi.<sup>734</sup>

Marschner verwendet in der überwiegenden Anzahl der Nummern alle Orchesterinstrumente, wobei die Quantität der Einsätze bei den Bläsern und dem Schlagwerk variiert. Besonders hinzuweisen ist auf den regelmäßigen Einsatz von Trompete und Posaune<sup>735</sup>, die in fast allen Nummern vorkommen.<sup>736</sup>

In den nachkomponierten Rezitativen<sup>737</sup> werden gemäß der Abschrift aus Kopenhagen lediglich Streicher eingesetzt. In der in Wolfenbüttel liegenden Partitur kommen weitere Instrumente hinzu, sei es für die Betonung einzelner Phrasen, wie bei der Hinzufügung der Oboe im ersten Rezitativ beim Text „was heute Euch die Götter streng versagen führt euch ein gütig Schicksal morgen zu“, oder bei der gesamten Instrumentierung, wie beim Rezitativ Rebeccas vor der großen Szene mit Guilbert, wo neben Streichern Holzbläser, Hörner und Posaunen im Einsatz sind.<sup>738</sup> Die Rezitativabschriften des Müncher Aufführungsmaterials, die allerdings wohl erst um 1870 entstanden,<sup>739</sup> sehen folgende Besetzung vor: Rezitativ nach Nummer 2 Streicher,<sup>740</sup> Rezitativ nach Nummer 4 Flauti, Oboi, Clarinetti in A, Fagotti, Corni in D und A, drei Tromboni, Streicher und mit blauer Tinte hinzugefügte Trompeteneinwürfe,<sup>741</sup> Rezitativ nach Nummer 6 Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni, Trombe, drei Tromboni, Timpani, Streicher.<sup>742</sup>

Das Orchester ist in *Der Templer und die Jüdin* ein eigenständiger Ausdruckskörper und dient nicht vorrangig der Unterstützung der Stimme. Die Relation von Orchesterpart und Gesangspartien bei Marschners Werken wurde von den Zeitgenossen unterschiedlich

<sup>733</sup> In der Partitur werden die Violoncelli und Kontrabässe getrennt notiert.

<sup>734</sup> Autograph Bühnenmusik, Hamburg, Signatur NHM:Aa:40.

<sup>735</sup> Palmer weist in diesem Zusammenhang auf Mozart, insbesondere auf *Die Zauberflöte*, hin, und gibt an, dass Marschner dessen Werke während der Leipziger Zeit gründlich studierte. Darüber hinaus erwähnt er Webers *Euryanthe* als möglichen Anhaltspunkt. Köhler nennt Mozart und Weber als maßgeblich prägend für Marschners Instrumentierung allgemein. A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, S. 248f., Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 372.

<sup>736</sup> Nach Köhler soll sich Robert Schumann diesbezüglich geäußert haben: „Behandlung der Singstimmen zum Teil nicht dankbar und vom Orchester erdrückt. Zu viel Posaunen.“ Er gibt jedoch keine Quellenangabe an und diese Aussage konnte unter den Eintragungen in dem von Köhler angegebenen Jahr 1847 nicht verifiziert werden. Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 129.

<sup>737</sup> Der Zeitpunkt der Abschrift und Hinzufügung der Rezitative ist bei keiner der drei besprochenen Kopien eindeutig erkennbar. In Kopenhagen ist der Text der Rezitative zudem nur auf dänisch notiert.

<sup>738</sup> Recitative Nr. 1 und 3. Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205a: hs. Partitur (1. Bd.).

<sup>739</sup> Kopistenabschrift von Alois Niest. Vgl. [https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifier=100\\_SOLR\\_SERVER\\_16640\\_18938](https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifier=100_SOLR_SERVER_16640_18938) [Zugriff am: 11. April 2014]. Zu Alois Niest sind keine Lebensdaten bekannt, er wird 1849 erstmals, 1898 letztmals erwähnt. Vgl. Josef Focht (Hrsg.): „Alois Niest“, in: *Bayerisches Musiker-Lexikon Online*, <http://bmlo.de/n0192> (Version vom 7. Januar 2013), [Zugriff am: 17. April 2014].

<sup>740</sup> Rezitativabschrift, München, Signatur St.th. 393-39,1.

<sup>741</sup> Das Rezitativ Nr. 5 im Klavierauszug 2. Fassung. Rezitativabschrift, München, Signatur St.th. 393-40,1.

<sup>742</sup> In die Partiturabschrift, München, Signatur St.th. 393-1,1 eingefügt.

eingeschätzt, wofür beispielhaft zwei Aussagen stehen sollen. Gustav Schilling fällt ein positives Urteil über die Instrumentation von *Der Vampyr*:

„Für M's Gewandtheit in der Instrumentation und gute Theaterkenntniß ist diese Oper ein tüchtiger Beweis. Seine Singstimmen werden nicht, wie es bei manchen anderen neuen, selbst berühmten Componisten zu geschehen pflegt, von den Instrumenten zu sehr gedeckt, vielmehr unterstützen und heben diese den Gesang im Allgemeinen, so voll und stürmisch es bisweilen auch dabei hergeht, und so mancher harte Verstoß gegen die musikalische Orthographie geschieht.“<sup>743</sup>

Johann Christian Lobes Aussage hingegen ist ein Beispiel dafür, dass die Instrumentation auch als wider den Gesangspart eingeschätzt wurde:

„Er muthet zuweilen wohl der Stimme der Sängler zu viel zu und im Ganzen ist er auch von dem allgemeinen Fehler der Neuern, der zu starken Instrumentation, nicht frei, einer zu starken Instrumentation nämlich auch an den Stellen, die offenbar mit schwächerer Instrumentirung schärfer hervortreten und mächtiger wirken würden. Es fehlt ihm darum, wie vielen Andern, an dem rechten Farbensinne, wenn ich mich so ausdrücken soll, an der richtigen Contrastirung von Schatten und Licht.“<sup>744</sup>

Ein großes Instrumentarium ist in *Der Templer und die Jüdin* fast durchgehend vorgesehen,<sup>745</sup> auch bei den Strophenliedern, die er so einer schlicht-volkstümlichen Sphäre partiell enthebt. Das Orchester setzt Marschner überwiegend flächig ein, einzelne Instrumentallinien treten nur stellenweise hervor. Auffällig ist hierbei, dass er Instrumentengruppen gerne blockweise verwendet, so stehen Streicher und (Holz-) Bläser im Kontrast zueinander. Ein Beispiel hierfür ist der von Rowena vorgetragene Mittelteil der Romanze. Während Ivanhoes Strophen und der vom Chor gesungene Refrain von Streichern, Holzbläsern und Hörnern beziehungsweise vom gesamten Orchester getragen werden, werden im Mittelteil zunächst die Streicher, dann die Bläser exponiert, bis sie sich bei „der edle Löwenherz“ vereinen.<sup>746</sup> Ein kontrastierendes Nebeneinanderstellen von Bläsern und Streichern, aber auch von Holzbläsern und Blechbläsern lässt sich ebenfalls im Lied des Narren Nummer 15 aufzeigen, wo sich die Streicher zudem mit den unterschiedlichen Farben des Pizzicato und des gestrichenen Tons präsentieren.

Mit Ausnahme der Flöte<sup>747</sup> erhalten einzelne Instrumente keine spezifische Funktion, sie werden jedoch im Sinne einer couleur locale verwendet, allen voran die Hörner. Als Beispiel hierfür dient bereits der szenisch-musikalische Beginn der Oper, der örtlich im Wald angesiedelt ist. Die Introduction Nummer 1 beginnt mit Streichern und fünf Hörnern, drei im Graben, zwei auf der Bühne. Auch die die Preghiera prägende Verwendung der Harfe dürfte

---

<sup>743</sup> Gustav Schilling: „Marschner“, 1841, S. 566.

<sup>744</sup> Johann Christian Lobe: *Musikalische Briefe*, 1852, S. 128.

<sup>745</sup> Lediglich in den Nummern 1 (Introduction), 2 (Lied des Narren), 7 (Duett Rebecca / Ivanhoe) und 16 (Preghiera) werden Trompeten, Posaunen und Pauken weggelassen.

<sup>746</sup> Takt 168-191, Klavierauszug 2. Fassung, S.185f.

<sup>747</sup> Auf die Rolle der Flöte wird bei der Betrachtung der einzelnen Nummern und in Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition verstärkt eingegangen.

eher einer musikalischen Illustrierung der szenischen Situation zuzuschreiben sein, als dass es, wie von Köhler postuliert, der „Personalklang Rebeccas“<sup>748</sup> sei.

Hervorzuheben<sup>749</sup> sind zudem drei regelmäßig verwendete Klangeffekte, die sich mit spezifischen Stimmungen oder Emotionen assoziieren lassen.<sup>750</sup> Zum einen werden die Streicher in Achtelläufen, mit Tremoli und teilweise gedämpft für düstere Momente verwendet, vorrangig im Zusammenhang mit Bois Guilbert. Dies zeigt sich insbesondere in den Finali II und III, die in der Sphäre der Templer angesiedelt sind. Auch die tendenziell geheimnisvolle oder beklemmende Wirkung von zusammen klingenden Klarinetten und Fagotten wird von Marschner vermehrt eingesetzt, allerdings jeweils nur über wenige Takte hinweg. Auffällig ist hier ein variiertes Motiv im Duett von Rebecca und Ivanhoe, das mit dem Text „Row'na! du wirst mich befrein“ verknüpft ist:



Im Rahmen der von Richard Löwenherz ausgesprochenen Belohnungen im dritten Finale kommen, nachdem im Vorhinein nur die Streicher verwandt wurden, Klarinetten, Fagotte und Horn im dunklen Zusammenklang in dem Moment hinzu, in dem der König feststellt, in Rowena habe der Ritter Ivanhoe seinen schönsten Lohn bereits gefunden,<sup>752</sup> und verstummen, sobald der Herrscher sich an Rebecca wendet.<sup>753</sup> In der Preghiera treten Klarinetten und Fagotte im Mittelteil hervor, zur Textpassage „Wenn ich meine Hände ringe“<sup>754</sup>. In derselben Nummer kommt, beim Übergang vom mittlerem Abschnitt zum Schlussteil und direkt anknüpfend an „Niemand der mir Trost nur bringe“, eine prominente Figur hauptsächlich getragen von Flöten und Klarinetten vor:

<sup>748</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 372.

<sup>749</sup> Auf einzelne, nicht wiederkehrende oder auf bestimmte Textpassagen ausgerichtete Lautmalereien im Orchester wird in den entsprechenden Kapiteln eingegangen.

<sup>750</sup> Zur inhaltlichen Deutung dieser und anderer musikalischer Effekte vgl. Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.

<sup>751</sup> Takt 26f. Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205c: hs. Partitur (1. Bd.), Nr. 7 Duett, S. 4.

<sup>752</sup> Zu einer inhaltlichen Deutung dieser Aussage, die nicht uneingeschränkt positiv gewertet werden muss, vgl. Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.

<sup>753</sup> Takt 576-583.

<sup>754</sup> Takt 13f.

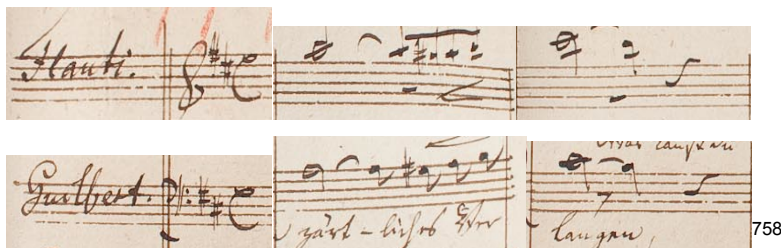




Diese Kombination der spezifischen Klangfarben kommt wiederholt vor. In diesem Zusammenhang ist auf eine Feststellung Köhlers zu *Der Vampyr* hinzuweisen:

„Die gegensätzliche Wirkung der verschiedenen Register von Flöte und Klarinette verleiht zusammen mit den Piccoloflöten dem weiträumigen Motiv des 'Höllengelächters' im *Vampyr* dämonische Färbung.“<sup>756</sup>

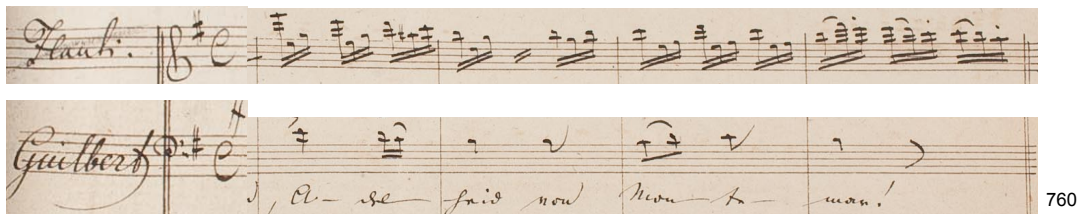
In *Der Templer und die Jüdin* ist die Flöte jedoch überwiegend positiv konnotiert, sie tritt vermehrt in sinnlichen, sehnsüchtigen Momenten hervor, im Zusammenhang mit Liebe und Zuneigung oder in Bezug auf Rebecca.<sup>757</sup> Drei Beispiele aus unterschiedlichen Kontexten sollen dies verdeutlichen: Guilberts „zärtliches Verlangen“ in Nummer 6,



das von Ivanhoe in der Arie Nummer 11 besungene Streben „nach des Volkes Liebe“,



sowie Bois Guilberts Erinnerung an Adelheid von Montemar in Nummer 12



<sup>755</sup> Takt 31ff. Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205c: hs. Partitur (3. Bd.), Nr. 16 Preghiera, S. 4.

<sup>756</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 372.

<sup>757</sup> Dies steht im Gegensatz zu der von Egon Voss dargelegten Feststellung, dass die Flöte traditionell von Lully über Gluck und Weber als Stimme der Trauer verwandt wird. Egon Voss: *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, 1970, S. 118. Vgl. zudem Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.

<sup>758</sup> Takt 13f. Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205a: hs. Partitur (1. Bd.), Nr. 6 Grosse Scene, S. 2f.

<sup>759</sup> Takt 59f. Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205b: hs. Partitur (2. Bd.), Nr. 11 Aria mit Chor, S. 9.

## 5.5. Instrumentale Nummern

„Die Ouvertüre hat nicht gefallen, man findet sie zu lang und vermißt klar ausgesprochene Ideen, denen man gehörig in ihrem Fortgestalten folgen könne.“<sup>761</sup>

Eduard Devrient verhehlt in seinem Brief an Marschner nicht, dass die Ouvertüre bei der Berliner Erstaufführung am 3. August 1831 missfiel.<sup>762</sup> Aus seinen Angaben lassen sich hierfür zwei Hauptgründe herauslesen: die Länge der Nummer und der Mangel an klarer thematischer Struktur. Einzelne Motive treten stärker in den Vordergrund als zusammenhängende thematische Blöcke, zudem wird das Folgen durch stetes Modulieren erschwert. Die einzelnen Motive sind an die Oper angelehnt und einige entstammen dieser direkt, doch es handelt sich nicht um eine Potpourri-Ouvertüre, da die stimmungsmäßige Anlehnung überwiegt. Wichtige Wesensmerkmale sind hierbei punktierte Rhythmen, unruhige Streicherläufe und blockartige Instrumentierung. Die Kontrastdramaturgie, die konstituierend für *Der Templer und die Jüdin* ist, findet sich bereits in der Ouvertüre. Dies zeigt sich auf motivischer Ebene, in der Instrumentierung, bei dem großformalen Moll-Dur Gegensatz sowie der Gegenüberstellung von langsamer Einleitung und schnellem Hauptsatz.

Das Largo in e-Moll beginnt mit einer düster-bedrohlichen Stimmung, die durch Paukentremoli, Streicherläufe sowie graduelle Zunahme der Dynamik und der Orchesterbesetzung erzeugt wird. Kurzzeitig klingt in den Holzbläsern und dem ersten Horn das erste Thema des Hauptsatzes an,<sup>763</sup> der militärische Charakter eines leicht abgewandelten Zitats aus dem Schlachtlied Nummer 3<sup>764</sup> dominiert jedoch. In der Ouvertüre immer wieder aufgenommen wird eine ab dem Allegro, *ma sempre più* in Erscheinung tretende Wechselfigur, die auch im Finale III auszumachen ist.<sup>765</sup>

Diese Figur sowie Oktavsprünge<sup>766</sup> in den Fagotten, Hörnern und Posaunen prägen den Übergang und den Beginn des Allegro con fuoco ed energico.<sup>767</sup> Beide Themen des Hauptsatzes sind lyrisch geprägt, sie stehen weniger zueinander, als zu den sie umgebenden Achtelfiguren mit Wechselbewegungen, chromatischen Skalen und Sprüngen im Kontrast. Wie bereits Gaartz anmerkte, ist das zweite Thema an die Gesangslinie

---

<sup>760</sup> Takt 107ff. Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205b: hs. Partitur (2. Bd.), Nr. 12 Scene und Aria, S. 9.

<sup>761</sup> Brief von Eduard Devrient an Heinrich Marschner, 13. August 1831. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 785.

<sup>762</sup> Zu weiteren diesbezüglichen Äußerungen vgl. Kapitel 6.3. Die Verbreitung der Oper und ihre Aufnahme zu Lebzeiten Marschners.

<sup>763</sup> Takte 15-16 und Takte 16-27, Klavierauszug 2. Fassung, S. 3f.

<sup>764</sup> Takt 20-25, Klavierauszug 2. Fassung, S. 38.

<sup>765</sup> Ouvertüre Takt 30, Finale III Takt 184. Klavierauszug 2. Fassung, S. 4, S. 209.

<sup>766</sup> Takt 42 und Takt 46, Klavierauszug 2. Fassung, S. 4.

<sup>767</sup> Isaac Errett Reid sieht in den ersten acht Takten des Allegro con fuoco bereits einen Teil des ersten Themas, das so aus zwei kontrastierenden Abschnitten bestünde. Das Material dieser Takte entwickelt sich jedoch aus den vorherigen Wechselfiguren heraus, und wird im Verlauf der Oper unabhängig von dem sogenannten zweiten Teil des Hauptthemas wieder aufgenommen. Isaac Errett Reid, Jr.: *Some Epic and Demonic Baritone Roles*, 1968, S. 123.

Rebeccas aus dem Finale II<sup>768</sup> angelehnt und kann so thematisch mit ihr in Verbindung gebracht werden.<sup>769</sup>

Die Melodielinie des ersten Themas liegt in der Violine I, abschnittsweise auch im Fagott, der Flöte und Oboe und im Horn. Trompete, Posaunen und Timpani sind nicht vorgesehen, die weiteren Instrumente spielen Begleitfiguren.

Das zweite Thema hingegen wird nur von den Bläsern intoniert:

Die Streicher kommen nach 15 Takten Pausen sukzessive wieder hinzu, zunächst pizzicato, später auch arco. Hierbei haben sie begleitende Funktion, nur die Bratsche ist an die melodieführenden Holzbläser angelehnt. Aufgrund der Besetzung, aber auch einer anderen Rhythmisierung als im Finale II, wirkt das Thema an dieser Stelle volkstümlich und könnte, ohne den direkten textlichen Bezug im Finale II, auch für diese Ebene der Oper stehen. In

<sup>768</sup> Takt 491ff. und Takt 573ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 163, S. 166f.

<sup>769</sup> Palmer bemerkt: „In the romantic operas, concentration is centered on the second theme, which, derived from Weber's ‚Agathe-theme,‘ is invariably associated with the heroine in the drama and is cast in major mode in opposition to the first theme in minor – a symbolic introduction of the forces of good and evil that will spar together in the drama.“ A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, S. 220.

<sup>770</sup> Takt 46ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 4f.

<sup>771</sup> Takt 127ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 6.

der Reprise in E-Dur nimmt das zweite Thema ebenfalls prominenten Raum ein, die auffällige Instrumentierung bleibt hierbei bestehen. Die Ouvertüre endet mit einer fulminanten Schlussteigerung in der Coda, die an den Schlusschor des Finales II angelehnt ist. Ein beiderseits verwendetes Motiv wird dort mit dem Text „Auf ihn bauen, ihm vertrauen darf allein wer von Sünd' und Frevel rein“ verbunden:

178

Auf ihn bau - en, ihm ver -

trau - en dar - f - - - - - ein wer von Sünd' und Fre - vel rein.

772

773

Neben der Ouvertüre gibt es keine weitere als solche bezeichnete instrumentale Nummer. Zwei längere Abschnitte rein für Orchester sind dennoch auszumachen, zum einen das nachkomponierte Tempo di marcia im Anschluss an die Introduction Nr. 1,<sup>774</sup> zum anderen der Einzug der Templer im dritten Finale<sup>775</sup>. Das Tempo di marcia knüpft mit punktierten Rhythmen und Triolen thematisch an das Sachsenlied an und dient so ebenfalls inhaltlich als Überleitung von der Sphäre der Normannen hin zu den Sachsen. Es beginnt mit einer Trompetenfanfare hinter der Szene, die melodisch führenden Instrumente sind Flöte und Violine I, später auch Piccolo und Oboe.<sup>776</sup> Das Näherkommen der Sachsen wird nicht nur dynamisch symbolisiert, sondern auch durch eine Zunahme der verwandten Instrumente, die in den letzten der 22 Takte auch Trompeten, Posaunen und Pauken im Graben beinhalten. Der Marsch der Templer zu Beginn von Nummer 18 ist für den szenischen Einzug zum letzten Finale vorgesehen. Im Autograph ist als Randbemerkung notiert:

„Wird so oft wiederholt, als die Länge des Marsches (Aufzugs)<sup>777</sup> es nöthig macht.“<sup>778</sup>

<sup>772</sup> Rebecca. Takt 724ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 177f.

<sup>773</sup> Takt 397ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 12.

<sup>774</sup> Direkt im Anschluss an Nummer 1, als Übergang zum ersten Rezitativ. Klavierauszug 2. Fassung, S. 27.

<sup>775</sup> Beginn des Finale III, Klavierauszug 2. Fassung, S. 204f. Es ist zu beachten, dass bei den beiden Klavierauszügen die abschließende Sequenz gemeinsam mit dem zu wiederholenden Part notiert ist, während im Autograph und den Abschriften auf die vorhergehende Niederschrift verwiesen wird. Dies beeinflusst die Zählung der Takte.

<sup>776</sup> Dies bezieht sich auf die in Wolfenbüttel liegende Partiturabschrift, bei der das Instrumentarium größer ist als bei derjenigen aus Kopenhagen. Letztere ist für Flauti, Clarinetti, Fagotti, Corni, Trombe, Tromboni vorgesehen, in Wolfenbüttel kommen zusätzlich Piccolo, Oboe, Pauken und Streicher hinzu. Aus dieser Besetzung, sowie dem expliziten Hinweis, dass die Trompeten ‚auf dem Theater‘ zu spielen haben, ergibt sich, dass der Marsch in dieser Version teilweise im Graben, teilweise auf der Szene ausgeführt worden sein dürfte, während für Kopenhagen auch eine komplett in die Szene integrierte Ausführung vorstellbar ist.

<sup>777</sup> Das Wort „Aufzugs“ ist unter ‚Marsches‘ in Klammern ergänzt.

<sup>778</sup> Autograph Bühnenmusik, Hamburg, Signatur NHM:Aa:40.



Der im 4/4-Takt stehende Marsch in E-Dur ist geprägt von punktierten Rhythmen, aufwärtsstrebenden Sekundschritten und Quartfällen. Es ist vorgesehen, dass der Marsch sowohl von den Musikern auf der Bühne, als auch dem Orchester im Graben gespielt wird. Hierbei werden die ersten elf Takte nur im Graben von Fagotten, Celli und Kontrabässen im Pianissimo intoniert, eine Einführung in die bedrückende Stimmung des Gottesgerichts. Das Orchesterinstrumentarium wird parallel zur anschwellenden Dynamik sukzessive ausgebaut. Die Bühnenmusiker spielen mit dem Hauptorchester, treten jedoch erst später hinzu, dem Autograph gemäß nach 19 Takten beim ersten Forte-Einsatz:<sup>779</sup>

780

<sup>779</sup> Die Abschrift in München sieht den Einsatz der Bühnenmusik erst in Takt 37 vor, so dass die Bühnenmusiker nur den zu wiederholenden Part spielen.

<sup>780</sup> Autograph Bühnenmusik, Hamburg, Signatur NHM:Aa:40, S. 1.

Beide Märsche haben eine klare szenische Funktion der Überleitung, der Marsch der Templer ist zudem eine musikalische Folie für den sukzessiven Aufbau des Massentableaus. Unabhängig von der Szene stellt er eine musikalisch-emotionale Einleitung in das anstehende Finale dar.

## 5.6. Solonummern

Die Solonummern unterscheiden sich, je nach dramaturgischer Stellung und Funktion im Gesamtaufbau, in ihrer Form. In sich geschlossene Nummern dominieren, wobei diese hauptsächlich der volkstümlichen Ebene zuzuordnen sind. Hierzu gehören Nummer 2 Lied des Narren (Wamba), Nummer 4 Lied mit Chor (Tuck), Nummer 10 Lied mit Chor (Tuck), Nummer 11 Arie mit Chor (Ivanhoe), Nummer 15 Lied des Narren (Wamba) sowie Nummer 16 Preghiera (Rebecca). Festzustellen ist, dass bei drei der sechs Nummern der Chor mit eingebunden ist. Teil einer übergreifenden Szene ist die Arie Bois Guilberts (Nr. 12), ebenso ist Ivanhoes, beziehungsweise Ivanhoes und Rowenas Romanze in die Introduction Nummer 14 eingegliedert.

### 5.6.1. Arien

Nur zwei Solonummern<sup>781</sup> werden explizit als Arien bezeichnet und für sie stellt Köhler fest:

„Mit diesen beiden einzigen Arien der genannten Oper sind zugleich die Pole als liedhafte Kleinform und frei deklamatorische Großform genannt, zwischen denen Marschners Arien schwanken.“<sup>782</sup>

An anderem Ort bemerkt er:

„Andererseits streben gerade die von Gluck ausgehenden Komponisten zur Handlungsdarstellung im rezitativischen und ariosen Stil ohne Einbettung geschlossener Formen. Zu ihnen zählt Marschner aufgrund seiner Neigung zum Figurendrama. Doch charakterisiert der Gegensatz zwischen der Übernahme vorgeprägter, erprobter Gestaltungen und ihrer dramatischen Durchdringung und Auflösung sein gesamtes Arienschaffen, das in den Meisterwerken fast stets im Zeichen deklamatorisch-harmonisch-expressiver Textauslegung steht.“<sup>783</sup>

Palmer zeigt auf, dass Marschner den Begriff ‚Arie‘ teilweise sehr unspezifisch verwendet:

„In some works Marschner, like most of his contemporaries in Italy and some of them in Germany, chose not to distinguish to such a large degree among different sorts of solo song, naming almost all of them arias, as in *Der Holzdieb*. [...] In the romantic operas, however, Marschner adhered to the usual mixture of names familiar in German opera from the end of the eighteenth century, where the aria was the greatest showpiece of all solo forms, and it is in the expansion of the size of the aria that Marschner contributed to the development of romantic opera in the realm of the solo piece.“<sup>784</sup>

<sup>781</sup> Nr.11 (Ivanhoe) und Nr. 12 (Bois Guilbert).

<sup>782</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 352.

<sup>783</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 352.

<sup>784</sup> A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, S. 228.

Dies deutet auf eine variable Handhabung der Form in den Arien hin. Mit Blick auf *Der Templer und die Jüdin* zeigt sich jedoch, dass Marschner sie weder nur als ‚showpieces‘ verwendet, noch eine formale Ausarbeitung zugunsten dramatischer Textgestaltung vernachlässigt. Beide als solche bezeichneten Arien sind in den dramaturgischen Gesamtzusammenhang eingefügt und ihre formale Anlage spiegelt die jeweils vorherrschende Situation.

Die genaue Betrachtung der textlichen und musikalischen Struktur bei der Szene und Arie Bois Guilberts (Nummer 12) zeigt eine enge Verbindung zwischen Vorlage und Vertonung, die nicht nur ein Abbild der changierenden Stimmungen darstellt, sondern eine weitergehende Deutung der Situation ermöglicht. Der Text lässt sich in neun Abschnitte unterteilen:<sup>785</sup>

	<b>Text- zeile</b>	<b>Inhalt / Dramaturgische Bedeutung</b>
1	1-12	Guilbert ist erbost über Rebeccas fortdauernde Verschmähung / aktueller Zustand der Figur, auf die Realität bezogen
2	13-16	Guilbert beginnt sich imaginär vor Rebecca zu rechtfertigen / Rückbesinnung wird eingeleitet
3	17-28	Darstellung der einst glücklichen Liebe zu Adelheid von Montemar / Rückblende zum Vergangenen Idealzustand, positive Gefühlsdarstellung
4	29-34	Bericht über die Entdeckung der Untreue / Darstellung des Schlüsselmoments für Bois Guilbert, Umschwung von der positiven zur negativen Gefühlswahrnehmung
5	35-40	Schilderung des Rachedursts, Bericht über den Mord / Bois Guilberts emotionaler Tiefpunkt, Höhepunkt der Rache
6	41-52	Bericht über den Eintritt in den Orden und sein dortiges Leben / Darstellung der Wandlung zur aktuellen Realität
7	53-66	Erzählung über die unerfüllten Sehnsüchte / Darstellung der Sehnsucht nach dem Idealzustand
8	67-72	Bericht über Rebeccas ‚Erscheinen‘ in seinem Leben / Aufbau der Hoffnung, Rückkehr in die Ist-Zeit, gleichzeitig aber auch Übergang zur Idealisierung
9	73-84	Liebeserklärung an Rebecca / Hoffnung auf Erlösung, Ausmalen einer idealen Zukunft

Der Notentext untergliedert sich, gemessen an Tempi- und Taktartwechseln, in fünf Abschnitte, wobei es zusätzlich drei mit Doppelstrichen gekennzeichnete Übergänge gibt:

<sup>785</sup> Diese Gliederung basiert neben inhaltlichen Aspekten auf metrischen Grundlagen, orientiert sich teilweise aber auch an der Textaufteilung und den Regieanweisungen im Librettodruck von 1829.

	<b>Zeile und Zeilenanzahl (Libretto)</b>	<b>Takte und Taktanzahl (Notentext)</b>	<b>Tempo</b>	<b>Taktart, Tonart</b>	<b>Über- leitung</b>
1	1-16 (16)	1-74 (74)	Allegro con impeto	4/4, e-Moll	
2	17-28 (12)	75-129 (55)	Allegretto	3/8, e-Moll / E-Dur	
(1)	29-34 (6)	130-144 (15)			X
3	35-46 (12)	145-183 (39)	Allegro furioso	4/4, fis-Moll	
(2)	47-52 (6)	184-196 (13)			X
4	53-66 (14)	197-248 (52)	Andante	3/4, e-Moll	
(3)	67-72 (6)	249-266 (18)			X
5	73-84 (12)	267-347 (81)	Allegro brillante	4/4, E-Dur	

Diese Abschnitte können folgendermaßen in einen formalen Zusammenhang gebracht werden:

Introduktion

Romanze

Überleitung

Rache-Allegro

Überleitung

Andante

Überleitung

Arie

Szene und Arie gemeinsam könnten auch als eine ausgeweitete solita forma betrachtet werden:

Instrumentale Introduction (T. 1-6)

Tempo d'attacco (T. 7-74)

Cavatina (Romanze)

Tempo di mezzo

Cabaletta (Rache-Allegro)

Tempo di mezzo

Cantabile (Andante)

Tempo di mezzo

Finale Stretta (Arie)



Dies ist die einzige Nummer der Oper, die im Sinne dieser italienische Form gelesen werden kann, allerdings ist davon auszugehen, dass Marschner sie aufgrund seiner Repertoirekenntnisse durchaus kannte.

An zwei Punkten übergeht Marschner die von Wohlbrück angelegte textliche Gliederung. Die Zeilen 13 bis 16, bei denen Wohlbrück mit einem gleichmäßigem Versmaß und Endreimen beginnt, fügt er ohne gesonderten Übergang an den vorherigen, sprachlich freieren, Abschnitt. Der erste große Einschnitt folgt so zwischen der musikalisch dem Sprachduktus angepassten Introduction und der kontrastierenden Romanze. Zudem teilt er den sechsten textlichen Abschnitt (Zeile 41-52) auf, indem er die erste Strophe noch dem Rache-Allegro zuordnet und die zweite als Überleitung zum Andante nutzt. Während der Text durch die Rückkehr zu gleichmäßigen trochäischen Vierfüßern<sup>786</sup> eine emotionale Beruhigung und nüchterne Betrachtung des Beitritts zum Templerorden impliziert, deutet die musikalische Ebene eine impulsive emotionale Reaktion mit anschließender Ernüchterung an.<sup>787</sup>

Insgesamt werden in dem nach der Introduction wiederholtem musikalischen Schema ‚langsamer Abschnitt – Überleitung – schneller Abschnitt‘ die emotionalen Zustände des Templers spiegelbildlich ausgelotet, das heißt zunächst ‚positive Erinnerung – Wendepunkt (negativ) – wütende Reaktion‘, dann ‚negative Erinnerung – Wendepunkt (positiv) – hoffnungsfrohe Reaktion‘. Diese emotionalen Abläufe sind jeweils auf eine der beiden Frauen bezogen. Betrachtet man die musikalischen Einheiten nach inhaltlichen Zusammenhängen, so lassen sich die Abschnitte ebenfalls Rebecca und Adelheid sowie den mit ihnen verknüpften Handlungshintergründen zuordnen. Die beiden Rahmenteile handeln von Bois Guilberts verschmähter Liebe zu der Jüdin und seiner Hoffnung auf ein gemeinsames Glück<sup>788</sup>, die drei Binnenteile von seiner Liebe zu Adelheid, seiner Enttäuschung und dem hieraus resultierendem Lebensunglück<sup>789</sup>. Auf diesen Aspekt hin betrachtet ergibt sich eine gleichmäßige Aufteilung der musikalischen Nummer von 173 Takten für die Rebecca betreffenden Rahmenteile (34 Textzeilen) und 174 Takte für die mit Adelheid im Zusammenhang stehenden Binnenteile (50 Textzeilen).

Über die emotionalen Schwankungen hinweg ist diese Nummer ein Wandel von düsterer Stimmung hin zu strahlender Hoffnung, die sich tonartlich im Wechsel von e-Moll hin zu E-Dur ausdrückt.

Die Introduction ist am Sprachduktus ausgerichtet, mit rezitativischen und ariosen Abschnitten.<sup>790</sup> Auffällig ist die Vertonung der Zeile 12 „Grausam, lieblos nennst Du mich!“. Hier verwandelt Marschner die anklagend anmutende Feststellung durch aufwärtsgerichtete

---

<sup>786</sup> Wohlbrück bricht in den Zeilen 35 bis 40 für die Darstellung der Rachegefühle aus dem Ebenmaß der Versfüße aus und wechselt in einen rascheren Duktus (jambisch, teils mit zwei, teils mit vier Hebungen).

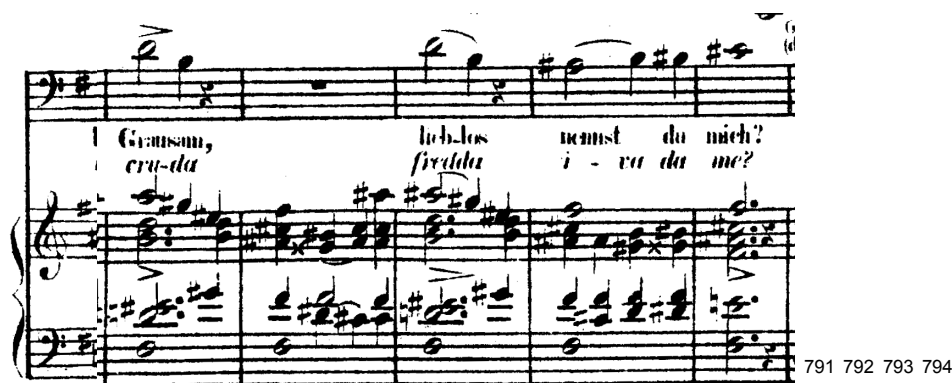
<sup>787</sup> Für eine weitergehende Interpretation vgl. Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.

<sup>788</sup> Takte 1-74 sowie Takte 67-84.

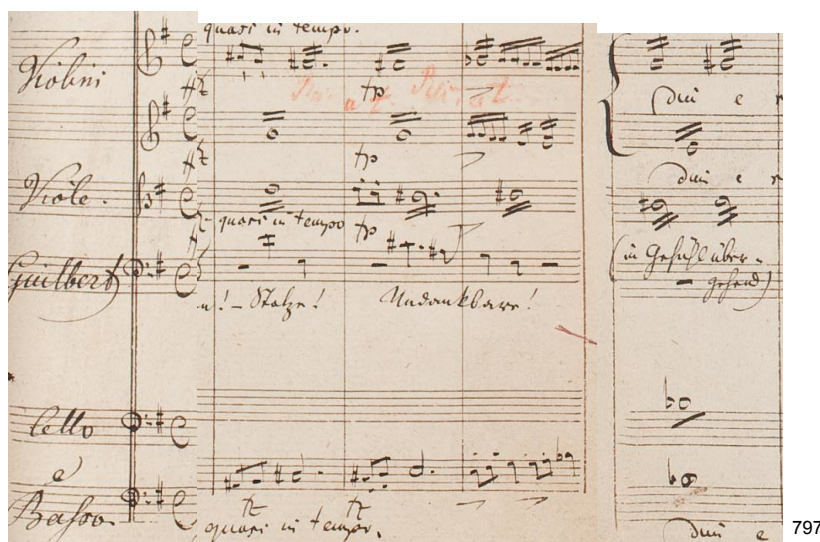
<sup>789</sup> Takte 75-129, Takte 130-183 und Takte 184-248.

<sup>790</sup> Die Anmerkung ‚in sanfteres Gefühl übergehend‘ vor dem Ritardando in Takt 12 findet sich weder im Libretto noch im Autograph des Klavierparticells, jedoch in beiden Klavierauszügen.

Halb- und Ganztonschritte in der Gesangslinie sowie hervorstechende Modulationen im Orchester in eine ungläubige, schmerz erfüllte Frage:



Das Orchester ist eine eigenständige Ausdrucksebene, chromatische Wendungen, nervöse Sechzehntelfiguren und Seufzerfiguren verdeutlichen oder kommentieren den emotionalen Gehalt des teilweise lediglich hervorgestoßen wirkenden Gesangstextes. Es leitet die Szene mit einer rhythmisch prägnanten Instrumentalfigur im Streicherunisono ein.<sup>795</sup> Dieses auffahrende Motiv wird kurz darauf von den Bassinstrumenten<sup>796</sup> unter den Tremoli der hohen Streicher wieder aufgenommen:



Die Flöte tritt zweimal als Melodieinstrument hervor, zunächst gemeinsam mit der Violine I in den Takten 29 bis 38 zu den Zeilen „Besorgt nur war ich, daß den zarten Körper | Kein Pfeil

<sup>791</sup> Takte 56-60. Klavierauszug 2. Fassung, S. 131.

<sup>792</sup> Im autographen Klavierparticell endet der Satz statt mit einem Fragezeichen mit dem vom Librettisten vorgegebenen Ausrufezeichen. Autograph Nr. 12 Scene und Arie, Wien, Signatur Mus.Hs.9583, S. 2.

<sup>793</sup> Als Druckfehler muss jedoch das Ausrufezeichen in Takt 74 („[...] wer anders als ein Weib bracht' mich dahin!“) gewertet werden (Klavierauszug 1. Fassung, S. 136 und Klavierauszug 2. Fassung, S. 132), da es sich von den musikalischen Parametern her (harmonisch offene Wendung) ebenfalls um einen Fragesatz handelt. Dies wird durch das sich im Librettodruck und in der Partiturabschrift aus Wolfenbüttel an dieser Stelle befindliche Fragezeichen bestätigt. Zur unterschiedlichen Auslegung von Frage- bzw. Aussagesätzen und ihre Bedeutung für die Wahrnehmung der dargestellten Person vgl. das von Lobe wiedergegebene Gespräch zwischen ihm und Weber zum *Freischütz*. Johann Christian Lobe: *Lehrbuch der musikalischen Komposition. Die Oper*, 1867, S. 462f.

<sup>794</sup> Gaartz sieht u. a. in diesen Takten Vorklänge an Wagner, der diese Nummer besonders geschätzt haben soll. Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 47.

<sup>795</sup> Takt 56-60. Klavierauszug 2. Fassung, S. 130.

<sup>796</sup> Takt 8-11, Celli, Kontrabässe, teilweise auch Fagotte und Posaunen.

<sup>797</sup> Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205b: hs. Partitur (2. Bd.), Nr. 12 Scene und Aria, S. 1f.

erreiche, keines Schwertes Spitze | Die Lilienhaut verletze“, dann in den Takten 61 bis 65, den Text „Ach könntest Du mein Herz erkennen, | Du würdest mich nicht lieblos nennen“ verdeutlichend. Direkt an diese Stelle anschließend wird sich der Protagonist bewusst, dass die angeklagte Gefühlskälte real ist, aber eine eindeutige Ursache hat. Bois Guilbert gleitet in die Erinnerung an Adelheid hinüber: „Und doch – Du fand’st mich so – doch daß ich’s bin, | Wer anders als ein Weib bracht’ mich dahin? – –“.<sup>798</sup> Diese sich aufdrängenden Gedanken an die Vergangenheit mit Adelheid, die szenisch mit dem Hinweis ‚im Nachdenken versinkend‘ angegeben sind, werden eingeleitet von synkopischen Verschiebungen im ersten Horn, den Geigen und Bratschen:

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony orchestra. The staves are arranged vertically, with the following instruments listed on the left: Flute (Flaut.), Oboe (Obai.), Clarinet (Clarinetto), Bassoon (Fagott), Horn (Horn), Trumpet (P. Trompete), Trombone (Tromboni), Violin (Violini), Viola (Viola), Cello (Cello), and Double Bass (Basso). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 799 in the bottom right corner.

Die Rückblende selbst stellt zunächst den vom Protagonisten erträumten Idealzustand der erfüllten Liebe dar. Musikalisch wird dies in liedhafter Weise mit einfacher Form und Harmonik geschildert, was zugleich auch auf unschuldige Naivität und reines Glück hinweisen mag<sup>800</sup>. Der Abschnitt steht im ungeraden 3/8 Takt, nicht in einem für die

<sup>798</sup> Takt 66-74, Klavierauszug 2. Fassung, S. 131f.

<sup>799</sup> Takt 65-69. Partiturbabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205b: hs. Partitur (2. Bd.), Nr. 12 Scene und Aria, S. 6.

<sup>800</sup> Bereits Göpfert stellt zum Stilprinzip in der Oper von 1815 bis 1848 fest: „Liedhafte musikalische Elemente durchziehen auch die an sich differenzierteren Formen – und zwar meist an den Stellen, wo die Sehnsucht einer

Romanze gerne verwendeten zusammengesetzten 6/8 Takt. Die zwölf Textzeilen werden in zwei mal sechs Zeilen aufgeteilt und in zwei Abschnitten in e-Moll und E-Dur vertont. Jeder Abschnitt besteht aus einer zwölftaktigen Periode die wiederholt wird, wobei der Nachsatz der Wiederholung im zweiten Abschnitt leicht variiert und dann ausgeweitet wieder aufgenommen wird (aabb').<sup>801</sup> Textlich ergibt sich hieraus eine mehrfache Nennung des Namens Adelheid von Montemar. Die Gesangslinie wird von Dreiklangsmelodik dominiert, was neben dem gleichförmigen, sich wiederholenden Aufbau zur Einprägsamkeit beiträgt. Das Orchester übernimmt in diesem Allegretto eine Begleitfunktion, die charakteristischen Triolenfigurationen werden von der Flöte gespielt.

Im Rache-Allegro sind Gesangspart und Orchester eigenständig, jedoch eng miteinander verbunden. Die Instrumentalisten haben vor dem Beginn der jeweiligen Strophen ein bis zwei Takte für sich, und sie scheinen durch motivische Vorwegnahmen oder frühere Einsätze eines gemeinsamen Laufes den Handlungsbericht voranzutreiben. Ein Beispiel hierfür ist der Übergang zur inhaltlichen Erinnerung an den Vollzug der Rache, wo im Orchester die Holzbläser wegfallen, dafür jedoch die Hörner fortissimo einsetzen und unter den Tremoli der Violinen und Bratschen die Bassgruppe einen markante Figur über den verminderten Doppeldominantseptakkord anbringt, die dann auch den Bericht des Mordes an Adelheid und ihrem Liebhaber unterlegt:

Die Vertonung der Zeilen 41 bis 46,<sup>803</sup> die bei Wohlbrück bereits einer anderen Einheit angehören, wird musikalisch zwar durch eine Generalpause abgetrennt, ähnelt im musikalischen Duktus jedoch den vorangehenden Takten und ist mit deren motivischem Material gestaltet. Über die harmonische Parallele schafft Marschner zudem eine direkte inhaltliche Verbindung zwischen dem Mord und dem Eintritt in den Templerorden.<sup>804</sup>

Eine zweite Generalpause in Takt 175 zieht die Aufmerksamkeit auf sich. An diese schließen zwei Takte nur mit dem Orchester im Pianissimo an, was nach zwei vorangehenden Forte-

Person nach unkomplizierter Lösung der Probleme die reine Verzweiflung übertrifft. Typisch ist hierfür die Gebetssituation, der Rückzug aus jeder Realität, die Flucht in eine Sphäre der Harmonie.“ Bernd Göpfert: *Stimmtypen und Rollencharaktere*, 1977, S. 191.

<sup>801</sup> Die Orchesterbegleitung ist bei den Wiederholungen nicht identisch, sondern zeigt den blockhaften Einsatz von Holzbläsern und Streichern, beispielsweise übernehmen im ersten Abschnitt ab Takt 28 die vorher schweisamen Oboen, Klarinetten und Fagotte die Sechzehntelakkordwiederholungen der Streicher, diese gehen in ein zurückhaltendes Pizzicato zum jeweiligen Taktbeginn über.

<sup>802</sup> Takt 156-169. Klavierauszug 2. Fassung, S. 135.

<sup>803</sup> „Rache nur wollt' ich genießen — | Ihr allein mein Ohr nur leihend, | Trennt ich mich von allen süßen | Zarten Banden der Natur; | Mich dem Templer=Orden weihend; — — | Bitter Reue ward mir nur —“. Akt II, 10. Szene.

<sup>804</sup> Takt 169-175. Klavierauszug 2. Fassung, S. 135.

Akkorden als Kontrast wirkt. Hiermit eingeleitet wird der Vortrag der Zeile „Bittre Reue fand ich nur!“, die abgetrennt von der übrigen Strophe und musikalisch exponiert eine herausgehobene Bedeutung erhält:

The image displays two systems of a musical score. The top system includes a vocal line with the lyrics "wei - hend, - lor -" and a piano accompaniment. The bottom system includes a vocal line with the lyrics "Bitt - - re Reu-e fand ich nur!" and "pen - hr- mir deg-gio an-cor!". The piano accompaniment in the bottom system is marked with dynamics *f*, *p*, and *ff*. The score is numbered 1468 and 805.

Nach der dynamischen Dominanz des Fortissimo mit Sforzato-Betonungen in diesem Allegro-Abschnitt wirkt das Piano beziehungsweise Pianissimo für die letzten vier Textzeilen<sup>806</sup> fast wehmütig. Dass Marschner für die Vertonung dieser Verse verschiedene Möglichkeiten ausprobierte,<sup>807</sup> beispielsweise mit melismatischen Ausschmückungen, zeigt das Klavierparticell, das nur an dieser Stelle durchgestrichene und überschriebene Passagen aufweist:

<sup>805</sup> Takt 175-183. Klavierauszug 2. Fassung, S. 135.

<sup>806</sup> „Trennt ich mich von allen süßen | Zarten Banden der Natur; | Mich dem Templer-Orden weihend; – – | Bittre Reue ward mir nur –“ Akt II, 10. Szene, Zeile 43-46. Die Zeile 46 differiert im Librettodruck von dem in den Klavierauszügen unterlegten Text: „Bittre Reue fand ich nur!“ (Takt 178-180).

<sup>807</sup> Zu einer weitergehenden inhaltlichen Deutung vgl. Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.



808

Nach der schlichten, meist syllabischen Dreiklangsmelodik im Allegretto sind die raschen Läufe im Allegro furioso, bei denen meist zwei Noten pro Silbe stehen, ein Kontrast. Erst in den folgenden Abschnitten schmückt Marschner jedoch die Gesangsstimme mit Verzierungen aus. Dies fällt bereits in der Überleitung auf, wo die Worte ‚Lorbeer-(kranz)‘ und ‚Triebe‘ hervorgehoben werden:



809



810

Das Andante wird mit fünf Takten instrumentalem Vorspiel eingeleitet und mit deren Wiederholung beendet. Die Vertonung des Textes selbst folgt der Struktur abac. Das Orchester übernimmt Begleitfunktionen, die Flöte sticht jedoch mehrfach hervor. Zunächst in der instrumentalen Einleitung, dann aber auch als Verdoppelung der Singstimme bei den

<sup>808</sup> Autograph Nr. 12 Scene und Arie, Wien, Signatur Mus.Hs.9583, S. 4. Nach Auskunft der Nationalbibliothek (Mai 2014) entstanden die weißen Flecken beim Einscannen des Dokuments, die Handschrift selbst ist in schlechtem Zustand, das Papier sehr faltig und dunkel. Auf der Kopie derselben sind keine Flecken zu sehen.

<sup>809</sup> Takt 191-193. Klavierauszug 2. Fassung, S. 136.

<sup>810</sup> Takt 195-197. Klavierauszug 2. Fassung, S. 136.



Zeilen „Was des Mannes Herz erfreut“<sup>811</sup> und „Einsam in das dunkle Grab | Muß ich ungeliebt hinab“<sup>812</sup>. In den letzten Takten<sup>813</sup> folgt die Flöte zwar nicht mehr der Gesangslinie, trägt aber mit ihrer über den anderen Stimmen liegenden Triolenlinie maßgeblich zum unruhigen Duktus dieses Parts bei, der auch die Umsetzung der aus dem sprachrhythmischen Muster herausfallenden Zeilen des textlichen Abschnitts 7 darstellt.

Der zweite mit Recitativ überschriebene Text wird von Marschner zweigeteilt. Während „Doch [Da] noch einmal steigt [blinkt] von fern, | Freundlich mir ein schöner Stern | Aus der finstern Nacht empor;“<sup>814</sup> zunächst im Stil eines recitativo secco erklingt, und so in einen nüchterneren Erzählmodus zurückkehrt, bereiten Posaunenklänge, Paukenwirbel und ein vom Forte zum Fortissimo crescendoierendes Orchester den Gedanken an Rebecca vor.<sup>815</sup> Bläserakkorde mit dreifach besetzten Posaunen sowie marschmäßige Rhythmen in den Streichern unterstreichen den Gesangspart in der zweiten Hälfte, wobei der Mut der Jüdin und ihre Tapferkeit im Angesicht des Todes musikalisch hervorgehoben werden:

Da noch einmal blinkt von fern freundlich mir ein schöner Stern aus der  
*Fin-ster-nach-ten-em-por. Nur ein kräftiges Ge-müth, gross und edel.*  
*Fin-ster-nach-ten-em-por. So-le un grande e no-bil cor pre-fe-riscall.*

denkend zieht selbst den Tod, den Tod der Schande vor!  
*on-ta-at-lur-di-fo-rr no-rir-sen-za-ti-mur!*

816

Das ‚Schwanzstück‘ dieser Szene, als das Marschner den mit Arie überschriebenen Abschnitt bezeichnet hat,<sup>817</sup> bietet dem Sänger die Möglichkeit, sein Können auch auf der Ebene des Ziergesangs zu präsentieren. Textpartien werden wiederholt und geben so differierender Ausgestaltung Raum, Betonungen finden in Melismen, großen Sprüngen und

<sup>811</sup> Takt 210-213, Klavierauszug 2. Fassung, S. 137. Hier gemeinsam mit den Celli.

<sup>812</sup> Takt 226-233, Klavierauszug 2. Fassung, S. 137.

<sup>813</sup> Takt 234-243, Abschnitt c.

<sup>814</sup> Im Klavierauszug verwendet Marschner in Takt 248 ‚Da‘ statt ‚Doch‘ und in Takt 249 ‚blinkt‘ anstelle von ‚steigt‘. Klavierauszug 1. Fassung, S. 142, Klavierauszug 2. Fassung, S. 138.

<sup>815</sup> Takt 253-255. Klavierauszug 2. Fassung, S. 138.

<sup>816</sup> Takt 247-266. Klavierauszug 2. Fassung, S. 138.

<sup>817</sup> Marschner in einem Brief an Devrient vom 15. Juli 1831. Siehe Kapitel 5.3. Die Gesangspartien.

Spitzentönen statt. Ein pochender Grundrhythmus lässt sich als Aufregtheit, eine chromatische aufwärtsgerichtete Linie in der Gesangslinie sowie in den Bässen mit Synkopierungen gegebenenfalls als Ungeduld oder unterschwellig zweifelnde Unruhe interpretieren.<sup>818</sup>

Das Orchester ist groß besetzt und eigenständig geführt, wobei Marschner volle und eingeschränkte Besetzung sowie Forte- und Piano-Passagen kontrastiert. Solistisch hervortretend, aber an die Gesangslinie gekoppelt, sind die Flöte und das Horn.<sup>819</sup>

Die Arie Nummer 11 wird im Libretto als Recitativ und Arie mit Chor angegeben und umfasst die Szene 7 im zweiten Akt. Marschner hängt das vor der eigentlichen Arie stattfindende Rezitativ mit den Einwüfen von Chor, Locksly, Tuck und dem Schwarzen Ritter an das Lied von Tuck Nummer 10 an, so dass ein direkter Übergang geschaffen wird. Aufgrund inhaltlicher Zusammenhänge soll hier die Szene 7 zunächst als Einheit betrachtet werden:

<b>Text-zeile / Takte</b>	<b>Inhalt / Dramaturgische Bedeutung</b>	<b>Tempo; Taktart; Tonart</b>	<b>musikalisch-formaler Abschnitt</b>
0 / 71-78		Con fuoco, 2/4, F-Dur	Instrumentale Überleitung vom Lied zur Szene
1-4 / 79-83 (Nr. 10)	Ivanhoe überbringt die Nachricht, dass das Heer eingetroffen ist und Löwenherz gesucht wird / Ivanhoe als tatkräftiger Ritter, Aufdeckung des Inkognito	4/4	Recitativo secco
5-7 / 84-95	Ungläubiges Erstaunen des Volkes und Bestätigung der Identität durch Richard / Reaktion auf die Aufdeckung	Allegro, 4/4, F-Dur	Dreistimmiger Choreinwurf mit kurzem Solo Richards
8-14 / 96-150	Jubel des Volkes / Richard wird als volksnah und beliebt gezeigt	Allegro con brio, 4/4, D-Dur	Vierstimmiger Männerchor
15-24 / 151-188	Locksly begründet ihren Geächtetenstatus und trägt Richard die Treue an, ebenso Tuck; Richard I. sieht sie als seine Untertanen und vergibt / Etablierung Richards als großmütig und wahre Treue erkennend	Un poco ritenuto / Recit. / Andante	Szenisches Zwischenspiel mit solistischen, teils rezitativen Abschnitten Lockslys, Tucks und Richards
25-30 /	Das Volk schwört Richard die Treue /	Allegro	Vierstimmiger

<sup>818</sup> Takt 326-332. Klavierauszug 2. Fassung, S. 141.

<sup>819</sup> Z. B. Flöte Takt 287-295 und Horn Takt 300-305 sowie Takt 327-329.



189-228	Etablierung Beziehung Volk-König	vivace, 4/4, D-Dur	Männerchor
31-34 / 229-253	Ivanhoe zeigt auf, dass Richard der beste Ritter ist, nun aber nicht mehr Ruhm suchen, sondern für sein Volk da sein soll / implizite Herrscherkritik		Überleitung zur Arie
35-42 / 1-34 (Nr. 11)	Ivanhoe besingt den Ritterruhm / Darstellung Richards als ehrenhafter Ritter (1. Strophe)	Allegretto, 3/4, F-Dur	Arie A-Teil, Ivanhoe und Chor
43-50 / 35-72	Statt Ehre soll Richard nun nach dem Glück des Volkes streben / direkte Aufforderung vom Untertan, implizite Kritik (2. Strophe)		Arie B-Teil, Ivanhoe
47-50 / 73-102	Wiederholung der letzten vier Zeilen		Arie A'-Teil, Ivanhoe und Chor
0 / 103-112			Instrumentales Nachspiel

Die Enthüllung der Identität des Schwarzen Ritters dominiert die der Arie vorausgehende Szene inhaltlich, musikalisch geprägt wird sie von den drei- bis vierstimmigen Männerchören.<sup>820</sup> Die solistischen Einschübe sind rezitativisch oder syllabisch am Sprachduktus orientiert. Auffällig ist im zur Arie überleitenden Rezitativ Ivanhoes die Vertonung der letzten beiden Zeilen. Während „Den besten Ritter nennet Euch die Welt,“ keinerlei Hervorhebung erfährt und vom Orchester mit ausgehaltenen Akkorden unterlegt ist, wird „Macht, daß das Volk Euch seinen Vater nenne.“ in der Singstimme ausgeziert und durch die chromatischen Spannungen mit Dringlichkeit aufgeladen:

<sup>820</sup> Chor der Geächteten. 1. und 2. Tenor sowie 1. und 2. Bass.

I den be- sten Rit-ter nen-net Euch die  
non più re qual voi pur tan-to a-

Welt — Macht dass das Volk Euch sei — — neu Va — — — — — ter  
mato, che ancor do tut-ti pu — — dre, pa — — — — — dre fin chiu-

nen-net. Es  
ma-to! Il

Insgesamt ist das Orchester bei den solistischen Passagen zurückhaltend, tritt aber beispielsweise bei der Bestätigung seiner Identität durch Richard I. mit Fanfaren in den Hörnern und Trompeten sowie markantem punktiertem Rhythmus in den Streichern hervor. Die zwei Strophen der Arie werden in einer dreiteiligen Form umgesetzt. Der A-Teil<sup>822</sup> umfasst die acht Verse der erste Strophe, in denen Ritterruhm gepriesen wird. Sie ist unterteilt in je vier Verse, die erst von Ivanhoe, dann vom Chor vierstimmig vorgetragen werden. Der erste Abschnitt, der inhaltlich Kampf und Abenteuerlust beschreibt, ist eine einprägsame Stufenmelodik in punktiertem Rhythmus, der zweite, in dem Kraft und Wert eines Mannes gepriesen werden, ist mit kleinen Auszierungen versehen und melodisch stets aufwärtsstrebend. Hierbei gibt es keine Textwiederholungen, was die liedhafte Wirkung dieser Vertonung verstärkt. Der Mittelteil wird von Gaartz als „süßliche Trivialität“<sup>823</sup> bezeichnet, Köhler behauptet, er streife die „Grenze des Banalen“<sup>824</sup>. Es handelt sich um die

<sup>821</sup> Nr. 10 Takt 237-249 und Nr. 11 Takt 1. Klavierauszug 2. Fassung, S. 124f.

<sup>822</sup> A (Takt 1-34), B (Takt 35-72), A' (Takt 73-112).

<sup>823</sup> Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 46.

<sup>824</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 149.

Umsetzung der inhaltlich bedeutsamen zweiten Strophe,<sup>825</sup> in der die Liebe des Volkes der Ehre des Rittertums gegenübergestellt, und so betont wird:

„Du kehrest als Ritter stolz zurück,  
Umstrahlt von Ruhm und Ehr’;  
So gelte nun des Volkes Glück  
Dem Sieggekrönten mehr.  
Vergönnt ist Dir, Dich nun allein  
Dem Wohl des Vaterlands zu weih’n,  
Befriedigt sind des Ruhmes Triebe,  
Nun strebe nach des Volkes Liebe.“<sup>826</sup>

Der Text wird einmal von Ivanhoe komplett gesungen, dann die letzten vier Zeilen wiederholt, bevor nochmals die vollständige Strophe von dem Ritter vorgetragen wird. Dem anschließenden Abschnitt mit Chor liegen erneut die letzten vier Zeilen in mehrfacher Wiederholung zugrunde. Den Textwiederholungen im Mittelteil unterliegt ein melodisch einfaches periodisches Grundgerüst, das variiert und mit zahlreichen Verzierungen ausgeschmückt wird. Diese betreffen jeweils unterschiedliche Passagen, so dass die Textverständlichkeit gewährleistet ist. Der letzte Arienteil knüpft thematisch wieder an den Beginn an, wobei der Part des Solisten in einer virtuellen Schlusssteigerung über dem vierstimmigen Männerchor liegt. Das instrumentale Nachspiel ist eine Verbindung aus dem rhythmisch prägnanten A-Teil (Streicher) und den ausschmückenden Kantilenen des Mittelteils (Flöte, Oboe, Klarinette).

Die Arie beginnt mit fast vollständigem Orchester.<sup>827</sup> Die solistischen Partien im A-Teil sind zurückhaltender von Streichern, die chorischen auch von den Bläsern und der Pauke begleitet. Der Instrumentalpart ist eng an die Gesangslinie angelehnt, die Fanfaren der Trompete, beispielsweise zu „Mannes Kraft und Werth, und nur der Tapfre wird geehrt“<sup>828</sup> stechen hieraus hervor. Nach der Forte-Dynamik kontrastiert das Piano im Mittelteil. Hier ist das Orchester eigenständig geführt, überwiegend jedoch in Begleitfunktion. Besondere Bedeutung erhält bei der Vertonung der zweiten Strophe die Flöte, die in den Wortausmalungen der Gesangsstimme zur Seite gestellt ist und teilweise ihre Verzierungen übernimmt, teilweise eigenständig ausschmückt.<sup>829</sup>

---

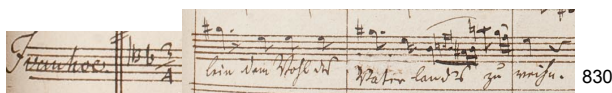
<sup>825</sup> Vgl. Kapitel 4.3.2. Nationalbewusstsein, Gesellschaftsordnung und die Rolle des Souveräns.

<sup>826</sup> Nr. 11, Arie mit Chor. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 108f.

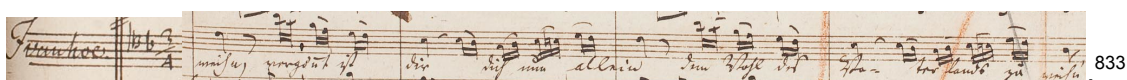
<sup>827</sup> Es fehlen Flöten und Klarinetten.

<sup>828</sup> Takt 20-22, Klavierauszug 2. Fassung, S. 125.

<sup>829</sup> Takt 41 „Sieggekrönten“, Takt 44-45 „allein dem Wohl des Vaterlands zu weihn“, Takt 48-51 „[befriedigt sind des Ruhmes] Triebe nun strebe nach des Volkes Liebe“, Takt 55-56 „dem Wohl des Vaterlands zu weihn“, Takt 59-60 „nach des Volkes Liebe“, Takt 65-68 „so gelte nun des Volkes Glück dem Sieggekrönten mehr“, Takt 80-82 „dem Wohl des Vaterlands zu weihn“, Takt 89- 93 „vergönnt ist dir dich nun allein dem Wohl des Vaterlands zu weihn“.



Ebenfalls hervortretend sind, jedoch in geringerem Umfang, zunächst das Horn,<sup>831</sup> später die Klarinette.<sup>832</sup>



### 5.6.2. Romanze und Paghiera

Eingebettet in die dritte Introduction ist die Romanze<sup>834</sup>, in der Ivanhoe und Rowena solistisch hervortreten. Der Gesamtaufbau von Nummer 14 entspricht einem dreiteiligen Schema ABA, wobei der Chor<sup>835</sup> den solistischen Mittelpunkt einrahmt. Die Romanze<sup>836</sup> selbst besteht aus drei Textstrophen, die jeweils mit einem anschließend vom Chor wiederholtem Refrain beschlossen werden. Die ersten beiden Strophen sind den ritterlichen Erfolgen des Königs gewidmet, die dritte hingegen der einenden Kraft des Königs, sowohl bei seinen Untertanen als auch bei individuellen Paaren. Der Refrain bezieht sich jeweils auf die in Frageform formulierten Strophen und ist eine bestätigende Lobpreisung Richards. Die auf den kriegesischen Ruhm bezogenen Textpassagen sind Ivanhoe, die von der einenden Liebe berichtenden Rowena zugeordnet. Formal ist die Romanze ein variiertes Strophenlied mit Refrain und eingeschobener dritter Strophe:

Strophe 1	Refrain	Strophe 2	Refrain		Strophe 3	Refrain	
Solo	Chor	Solo	Chor	Instr. ZS	Solo	Chor	Instr. NS
aba'	a'	aba'	a'		cda'	a'	

Jede Strophe umfasst 24 Takte, die sich in drei achttaktige Perioden untergliedern lassen, wobei die letzte jeweils dem vom Chor zu wiederholendem Refrain entspricht. Das instrumentale Zwischenspiel sowie das Nachspiel sind je drei Takte lang. Dieser klare Aufbau unterstützt das volkstümlich-liedhafte Gepräge der Romanze. Dem Inhalt zuzuschreiben ist der untypische militärische Rhythmus im 4/4 Takt. Auf Genast

<sup>830</sup> Takt 44-45. Partiturschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205b: hs. Partitur (2. Bd.), Nr. 11 Aria mit Chor, S. 7.

<sup>831</sup> Takt 43-46, „vergönnt ist dir dich nun allein dem Wohl des Vaterlands zu weihn“.

<sup>832</sup> Takt 48-51 „[befriedigt sind des Ruhmes] Triebe nun strebe nach des Volkes Liebe“, Takt 68, Takt 78-82 „vergönnt ist dir dich nun allein dem Wohl des Vaterlands zu weihn“.

<sup>833</sup> Takt 78-82. Partiturschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205b: hs. Partitur (2. Bd.), Nr. 11 Aria mit Chor S. 12.

<sup>834</sup> Wohlbrück überschreibt diese Strophen im Libretto mit Ballade. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 139.

<sup>835</sup> Allegro, A-Dur, 6/8. Siehe Kapitel 5.7.2. Introductionen und Chornummern.

<sup>836</sup> Allegretto, E-Dur, 4/4.

zurückgehend ist die in der Sekundärliteratur wiederholt zu lesende Annahme, dass die Melodie aus einem schottischen Gesangsbuch stamme:

„Noch fehlte ihm [Anm.: Marschner] eine Originalmelodie für das Lied des Ivanhoe im dritten Acte, und ich war erfreut, ihm ein Buch alter schottischer Schlachtgesänge, welches zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in Edinburg erschienen und im Besitz der Frau Ottilie von Goethe war, verschaffen zu können. Er fand darin, was er brauchen konnte.“<sup>837</sup>

Der persönliche Kontakt des Ehepaars Genast mit August und Ottilie von Goethe im Jahr 1829 wird durch einen Brief Augusts an seine Frau bestätigt.<sup>838</sup> Ein direkter Hinweis auf die Weitergabe eines schottischen Gesangsbuchs findet sich in den veröffentlichten Briefen und Tagebuchaufzeichnungen Ottilie von Goethes jedoch nicht.<sup>839</sup>

Bei der vorgeblich schottischen Weise<sup>840</sup> handelt es sich in den ersten beiden Strophen um eine eingängige Melodie, die sich überwiegend in Sekund-, Terz- oder Quartschritten, meist im Tonumfang einer Oktave bewegt. Sie ist rhythmisch klar und überwiegend syllabisch. Die Strophe Rowenas hingegen ist weniger einprägsam und volkstümlich, in ihr kommen vielfach Verzierungen sowie chromatische Wendungen vor. Der Orchesterpart ist in den ersten beiden Strophen sowie im Refrain marschmäßig, in dem Abschnitt Rowenas hingegen begleitend an die Singstimme angelehnt. In ihrer Strophe werden nur die Streicher eingesetzt,<sup>841</sup> bei Ivanhoe zusätzlich die Holzbläser und Hörner, die Trompeten im Refrain. Das gesamte Orchester inklusive Trompeten, Pauken und Posaunen kommt im Chorrefrain zum Einsatz. Hervorzuheben ist der jeweils fünfte Takt des Refrains, in dem der König direkt genannt wird. Dies wird in den Strophen Ivanhoes nicht nur durch ein Sforzato und eine Fanfare betont, sondern auch durch einen eingeschobenen Oktavsprung, der eine Ausdehnung des Ambitus zur Folge hat.

Die Preghiera Nr. 16 ist die einzige eigenständige Solonummer Rebeccas, sie ist jedoch formal nicht geschlossen sondern geht sowohl szenisch als auch musikalisch direkt in die folgende Szene<sup>842</sup> beziehungsweise Nummer über: Ein Klopfen unterbricht Rebeccas Kontemplation, Bois Guilbert steht vor der Tür. Harmonisch endet die in E-Dur beginnende Preghiera im Halbschluss der Subdominantparallele, in Cis-Dur. Marschner erhöht so die Spannkraft dieser Nummer und bindet sie direkt in den dramaturgischen Fortgang des titelgebenden Handlungsstranges ein. Ein Szenentypus, der meist als retardierendes

---

<sup>837</sup> Eduard Genast: *Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers*, 1865, S. 54.

<sup>838</sup> Undatierter Brief August von Goethes an Ottilie, die im Juni 1829 nach Dessau gereist war: „Mit Genasts war ich einen Abend bei Gilles zusammen. Sie ist gar zu still, und er steht unter dem Pantoffel und wenn er einen Witz machen will, so holt er sich allemal die Erlaubniß mit einem Blick von der Frau; dadurch bekam dieser sonst nette Abend einen gezwungenen Anstrich; ich war gut, zwischen Marichen und der Gille, placirt.“ Wolfgang von Oettingen (Hrsg.): *Aus Ottilie von Goethes Nachlaß*, 1913, S. 226.

<sup>839</sup> Anzumerken ist, dass Ottilie mindestens im Jahr 1829 mit einem Schotten im brieflichem Austausch stand, einem Mann, für den sich ihre Freundin Jenny von Pappenheim erwärmt hatte. Wolfgang von Oettingen (Hrsg.): *Aus Ottilie von Goethes Nachlaß*, 1913, S. 224f., S. 407 Anm. 224.

<sup>840</sup> Gaartz macht darauf aufmerksam, dass Robert Schumann die Melodie im Finale seiner Sinfonischen Etüden für Klavier op. 13, die dem englischen Komponisten Sterndale Bennet gewidmet sind, aufgenommen hat. Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 49.

<sup>841</sup> Der Refrain entspricht auch in der Instrumentierung der Version Ivanhoes.

<sup>842</sup> Von Akt III, Szene 7 hin zu Szene 8.

Moment in der Zeit- und Handlungsstruktur einer Oper wirkt, wird so zum Ausgangspunkt einer crescendierenden Spannungskurve hin zum letzten Finale.

Die vier vierzeiligen Strophen<sup>843</sup> legen aus inhaltlichen Gründen eine dreiteilige Form nahe: Strophe eins und vier sind eine generelle Hinwendung an Gott, die mittleren Strophen beziehen sich auf Rebeccas aktuelle Situation. Diese Struktur nimmt Marschner zunächst auf, legt in der letzten Strophe jedoch eine hervorstechende inhaltliche Deutung vor. Die *Preghiera* beginnt mit einem viertaktigen Vorspiel, in dem die hier einmalig hinzutretende Harfe dominiert und die Flöte die Gesangsmelodie vorwegnimmt. Die Vertonung der ersten Strophe<sup>844</sup> ist arios, die acht Takte sind liedmäßig in zwei viertaktige Abschnitte gegliedert, die Begleitung ist von den Arpeggien der Harfe geprägt. Der lieblich-gebetsartige Charakter verschwindet bei Strophe zwei und drei.<sup>845</sup> Die Harfe setzt teilweise vollständig aus, stattdessen prägen Streichtremoli den Klang des Orchesters, anstelle der Flöte ist das Horn teilweise an die Singstimme angelehnt und hat synkopierende Sforzatoklänge<sup>846</sup>. Die Singstimme ist rezitativisch geführt, zahlreiche Pausen unterbrechen den Fortgang der Erzählung. Ebenfalls durch Pausen und einen plötzlichen dynamischen Umschwung wird der letzte Vers der zweiten Strophe abgetrennt: „Ich bin hilflos und verlassen.“<sup>847</sup> Es entsteht der Eindruck, als würde Rebecca angesichts ihrer lebensbedrohlichen Situation die Stimme versagen. Gaartz kritisiert in dieser rezitativartigen Passage mehrere Verstöße gegen die sinngemäße Deklamation.<sup>848</sup> Diese Unregelmäßigkeit trägt jedoch zur Charakterisierung Rebeccas bei, die in diesem Moment von ihrer Angst überwältigt scheint. Zwei Takte instrumentales Zwischenspiel führen zurück in den musikalischen Duktus der ersten Strophe und die ersten zwei Zeilen der vierten Strophe, die musikalisch mit leichten Abwandlungen denen der ersten Strophe entsprechen, deuten eine Wiederaufnahme der regelmäßigen, gebetsartigen und vor allem zuversichtlichen Hinwendung zu Gott an. Nach vier Takten dominiert jedoch erneut die Unruhe des Mittelteils, die hohen Streicher fallen zurück in Tremoli, auch wenn die Harfe ihre Arpeggien zunächst beibehält. Aus einer vertrauensvollen Hinwendung zu Gott wird ein unruhig-flehentliches Bitten um Hilfe.

---

<sup>843</sup> Trochäischer Vierfüßer mit umarmendem Reim.

<sup>844</sup> Takt 5-12, Klavierauszug 2. Fassung, S. 192.

<sup>845</sup> Takt 13-22 und Takt 23-30, Klavierauszug 2. Fassung, S. 193f.

<sup>846</sup> Insbesondere Takt 16-22. Hier kommen lediglich das erste Horn und die Streicher zum Einsatz, was die bittere Erkenntnis Rebeccas aus Zeile 8 widerspiegelt: „Ich bin hilflos und verlassen.“

<sup>847</sup> Takt 19-22, Klavierauszug 2. Fassung, S. 193.

<sup>848</sup> Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 50.



Bis hin zur formalen Anlage erweist sich die musikalische Ebene in der Pregariera als eigenständiger dramatischer Bedeutungsträger. Sie ist weder Textillustrierung noch dient das Orchester der reinen Begleitung der Gesangsstimmung.

### 5.6.3. Lieder

Die Oper enthält vier als solche gekennzeichnete Lieder.<sup>850</sup> Der Konvention entsprechend sind sie einfachen, volkstümlichen Personen zugeordnet, dem Narren Wamba und dem leutseligen Bruder Tuck.

Die beiden Lieder des Narren sind in sich geschlossene Solonummern mit jeweils zwei Strophen und einem Refrain, der insgesamt drei Mal gesungen wird. Die Metrik der Verse unterscheidet sich zwischen Strophe und Refrain,<sup>851</sup> was Marschner in jeweils unterschiedlichen Taktarten aufnimmt. Das erste Lied<sup>852</sup>, „’s wird besser gehn“, ist trotz des gleichförmigen Textaufbaus kein Strophenlied, sondern in Rondoform gehalten, wobei der A-Teil (Refrain) im 9/8-Takt, der B-Teil (Strophen) im 6/8-Takt steht. Der Refrain ist geprägt von der Alltagsweisheit „’s wird besser gehn! ’s wird besser gehn! | Die Welt ist rund und muss sich drehn“ einerseits, und von der kommentierenden Aussage „Das ist des Narren Sprüchelein, | und bist du klug, so stimmst du ein.“ andererseits. Musikalisch spiegelt sich

<sup>849</sup> Takt 34-42. Partiturbabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205c: hs. Partitur (3. Bd.), Nr. 16 Pregariera, S. 5.

<sup>850</sup> Nr. 4 (1. Fassung) bzw. Nr. 2 (2. Fassung): „’s wird besser gehn“ (Wamba), Nr. 3 (1. Fassung) bzw. Nr. 4 (2. Fassung): „Der Barfüßler Mönch“ (Tuck), Nr. 10: „Brüder wacht“ (Tuck) und Nr. 15: „Es ist doch gar köstlich ein König zu sein“ (Wamba).

<sup>851</sup> Der Refrain im ersten Lied ist ein jambischer Vierfüßler mit Paarreimen, die Strophe hingegen ein Daktylus mit vier Hebungen und Kreuzreim. Im zweiten Lied ist der Refrain ein Daktylus mit vier Hebungen und die Strophe ein vierfüßiger Jambus mit Paarreimen.

<sup>852</sup> Allegretto, B-Dur.



dies in Lautmalerei im ersten, und fast verschwindender akkordischer Begleitung im zweiten Abschnitt. Die Lautmalerei evoziert mit auf- und abwärts gerichteten Skalen sowie Sechzehntel-Wechselfiguren in den Streichern den Eindruck des Drehens. Dies bezieht sich zum einen auf die im Text angesprochene sich-drehende Welt, zum anderen vermittelt sich hierdurch die akustische Vorstellung eines Drehorgelliedes. Kombiniert mit den spärlich von pizzicato-spielenden Streichern und gestoßen-blasenden Holzbläsern begleiteten kommentierenden Versen des Refrains ergibt sich der Eindruck des Auftritts eines Leierkastenmannes. Hierzu trägt auch die Gesangslinie bei, die zwar einprägsame Motive beinhaltet, stellenweise jedoch deklamatorisch ausgerichtet ist.

Wamba.  
 Lied mit p. tiefen Oboen, bei altem  
 Refrain, der die Welt, die immer  
 sich drehet, immer drehet, immer drehet.  
 Allegretto (V. 66.)

N. 2. Lied.

Flauto  
 Oboe  
 Clarinetto  
 Fagotti  
 Corni  
 Viol. 1mo  
 Viol. 2da  
 Viola  
 Wamba  
 Alto  
 Basso

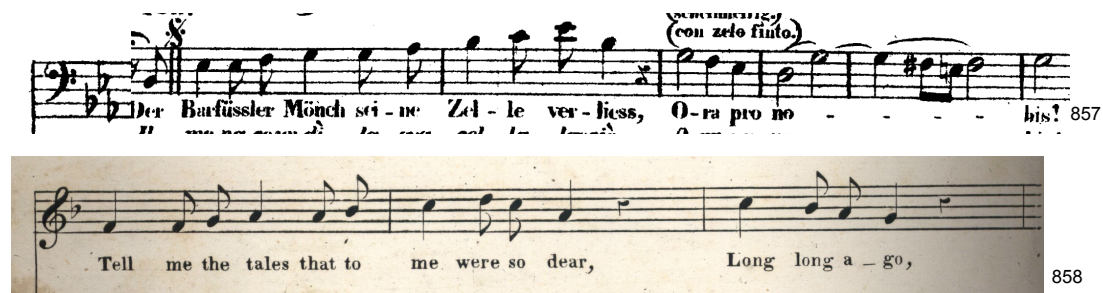
853

<sup>853</sup> Takt 1-11. Partiturschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205a: hs. Partitur (1. Bd.), Nr. 2 Lied, S. 1f.



Die Orchestrierung verdichtet sich in den drei variierten Wiederholungen des Refrains, wobei der Gegensatz von Sechzehntelbewegungen und Pizzicati eminent bleibt. Hervorzuheben ist der Orchesterpart in Wambas zweitem solistischem Auftritt<sup>854</sup>. Er beginnt mit einem kurzen Vorspiel mit Hörnern, Trompeten und Pauken, mit der Gesangsstimme treten zurückhaltend die erste Oboe, Klarinetten und Fagotte hinzu. Erst mit der textlichen Referenz an den Narren übernehmen die Streicher. Diese blockartige Kontrastierung wird im Verlauf des Stückes beibehalten. Die Flöte setzt erstmalig bei der Überleitung vom Refrain zur ersten Strophe ein, wobei sie hier über dem restlichen Orchester schwebt. Der berichtende Abschnitt der Strophe wird zurückhaltend von Streichern und wenigen Einwüfen der Holzbläser begleitet, erst als der Jubel über des Königs Tapferkeit besungen wird, kommen das Blech und die Pauke wieder hinzu. In der Wiederaufnahme des A-Teils werden verschiedene Elemente des Orchesterparts miteinander verbunden, wobei die pompöse Klangsprache des Beginns aufgrund des dauerhaften Einsatzes von Horn, Trompete und Pauke dominiert.

Gaartz hat beobachtet, dass die Melodie von Tucks Lied „Der Barfüssler Mönch“<sup>855</sup> an „die irische Volksweise ‚Lang, lang ist’s her‘“<sup>856</sup> erinnert:



Hiermit meint er „Long, long ago“, dessen Text von Thomas Haynes Bayly<sup>859</sup> stammt. Dieses Lied scheint seine Popularität allerdings erst spät, vermutlich nach dem Tode des Dichters erhalten zu haben: Es wird weder in den 51 Seiten der *Memoirs of Thomas Haynes Bayly* erwähnt, die der ersten Ausgabe der von seiner Witwe herausgegebenen *Songs, Ballads and Other Poems*<sup>860</sup> vorangeht, noch in dem Eintrag über Bayly in der amerikanischen Publikation *The Poets and Poetry of England in the Nineteenth Century*<sup>861</sup>. Der Text ist in den zu Lebzeiten des Autors veröffentlichten *Musings and Prosings*<sup>862</sup> nicht enthalten, ebensowenig in seinen *Songs and Ballads*<sup>863</sup>. Stattdessen jedoch im zweiten Band der 1844

<sup>854</sup> Lied des Narren Nr. 15, „Es ist doch gar köstlich ein König zu sein“, Allegretto, D-Dur. Von der Form her ist es dreiteilig, wobei wieder der Refrain (6/8-Takt) die Strophen (2/4-Takt) einrahmt.

<sup>855</sup> Allegro giusto, 4/4, Es-Dur.

<sup>856</sup> Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 42.

<sup>857</sup> Takt 5-10. Klavierauszug 2. Fassung, S. 39.

<sup>858</sup> Takt 5-7. *Long, long ago. Ballad composed by Th. H. Bayly, Esqr.*, Philadelphia: A. Fiot [1840], S. 1. Die Jahresangabe stammt von der Music Library der University of North Carolina at Chapel Hill.

<sup>859</sup> Englischer Schriftsteller, 1797-1839.

<sup>860</sup> Thomas Haynes Bayly: *Songs and Ballads and other Poems*, Bd. 1, 1844.

<sup>861</sup> Rufus W. Griswold: *The Poets and Poetry of England in the Nineteenth Century*, 1844.

<sup>862</sup> Thomas Haynes Bayly: *Musings and Prosings*, 1833.

<sup>863</sup> Thomas Haynes Bayly: *Songs and Ballads*, [1837].

posthum veröffentlichten *Songs, Ballads and Other Poems*<sup>864</sup> sowie in den im selben Jahr in Amerika erschienenen *Songs and Ballads, Grave and Gay*<sup>865</sup>, die von Rufus W. Griswold, dem Autor der *Poets and Poetry of England in the Nineteenth Century* herausgegeben wurden. In der Übersicht der von Baylys Witwe veröffentlichten Lieder ist für „Long, long ago“ kein Komponist angegeben.<sup>866</sup> Dies kann bedeuten, dass Bayly, der auch komponierte, die Melodie selbst erfand, so wie es in zwei frühen amerikanischen Notendruckungen angegeben wird,<sup>867</sup> dass sie originär von Marschner stammt und dem Text unterlegt wurde,<sup>868</sup> oder dass es sich um eine bereits existente Gesangsvorlage handelt, die sowohl Bayly, beziehungsweise seine Herausgeber, als auch Marschner übernommen haben. Letzteres wäre zugleich ein Indiz dafür, dass Marschner während der Kompositionszeit ein Buch mit britischen Volksliedern als Anregung verwandte. Ob es sich hierbei um ein via Genast von Otilie von Goethe stammendes Exemplar handeln würde, bleibt weiterhin offen.

Neben der einprägsamen Melodie ist das pro Strophe fünf bis sechs Mal in unterschiedlichsten Modulationen eingeschobene „Ora pro nobis“ bemerkenswert. Es kontrastiert in seinem parodistischen Kirchenklang mit der Sphäre des heiteren Jagd- und Trinkliedes. Insgesamt gibt es vier Strophen, wobei die erste und die mit ihr identische zweite, sowie die dritte und die vierte jeweils abgewandelt sind. In den ersten drei Strophen kommt im Refrain der Schwarze Ritter hinzu, in der letzten Strophe der gesamte Chor. Die Varianten zwischen den Strophen ergeben sich textlich und durch die Integration des Liedes in den szenischen Ablauf. Während die ersten beiden Strophen als Trinklied angestimmt werden, ist die dritte Strophe nach dem dringlichen Klopfen der Yeomen ein geschäftiger Hintergrund für die verschleiern den Aktivitäten des Einsiedlers und des Ritters. Die vierte Strophe wird erst nach dem Dialog angestimmt, sie ist das Signal für den gemeinsamen Aufbruch nach Torquilstone. Diese enge Verbindung von szenischem und musikalischem Geschehen ist textlich initiiert, von Marschner jedoch in der dramatischen Zuspitzung bis ins Detail aufgenommen. Köhler beschreibt dies:

„Pausendurchbrechungen und Intervallveränderungen geben der Melodik [Anm.: in der dritten Strophe] den Ausdruck von Angst, Trunkenheit, Hast und Atemnot. Zwischen den Zeilen stößt Tuck beschwichtigende Rufe aus.“

Er sieht diese Szene als mit „genialem Humor“ gestaltet und hält die Nummer für „eines der besten Trinklieder und Opernlieder überhaupt in der deutschen Oper.“ Köhler weist auch darauf hin, dass diese dramatisch wirksame Verbindung von Szene und Musik „in der Folgezeit Schule machte“, und erwähnt explizit Lortzing.<sup>869</sup>

<sup>864</sup> Thomas Haynes Bayly: *Songs and Ballads and other Poems*, Bd. 2, 1844.

<sup>865</sup> Thomas Haynes Bayly: *Songs and Ballads, Grave and Gay*, 1844.

<sup>866</sup> Thomas Haynes Bayly: *Songs and Ballads and other Poems*, Bd. 2, 1844, S. 295.

<sup>867</sup> *Long, long ago. Ballad composed by Th. H. Bayly, Esqr.*, Philadelphia: A. Fiot [1840] und *Long, long ago. Ballad, Written & composed by T. Haynes Bayly*, PN 1296, F Baltimore: D. Benteen o. J..

<sup>868</sup> Die Londoner Erstaufführung von *Der Templer und die Jüdin* fand 1840 statt.

<sup>869</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 141.

Angeregt zu dieser Verschränkung wurden Wohlbrück und Marschner durch die Vorlage Scotts, wo die Situation folgendermaßen dargestellt ist:

„When they had reached the little moon-light glade, having in front the reverend, though ruinous chapel, and the rude hermitage, so well suited to ascetic devotion, Wamba whispered to Gurth, ‚If this be the habitation of a thief, it makes good the old proverb, The nearer the church the farther from God. – And by my cockscomb,‘ he added, ‚I think it be even so – Harken but to the black sanctus which they are singing in the hermitage!‘

In fact the anchorite and his guest were performing, at the full extent of their very powerful lungs, an old drinking song, [...].

‚Now, that is not ill sung,‘ said Wamba, who had thrown in a few of his own flourishes to help out the chorus. ‚But who, in the saint’s name, ever expected to have heard such a jolly chaunt come from out a hermit’s cell at midnight?‘ [...]

While they were thus speaking, Locksley’s loud and repeated knocks had at length disturbed the anchorite and his guest. ‚By my beads,‘ said the hermit, stopping short in a grand flourish, ‚here come more benighted guests. I would not for my cowl that they found us in this goodly exercise.‘ [...].

‚Get thine iron pot on thy head then, friend Sluggard, as quickly as thy nature will permit,‘ said the hermit, ‚while I remove these pewter flagons, whose late contents run strangely in mine own pate; and to drown the clatter – for, in faith, I feel somewhat unsteady – strike into the tune which thou hearest me sing; it is no matter for the words – I scarce know them myself.‘

So saying, he struck up a thundering *De profundis clamavi*, under cover of which he removed the apparatus of their banquet; while the knight, laughing heartily, and arming himself all the while, assisted his host with his voice from time to time as his mirth permitted.“<sup>870</sup>

Das Orchester setzt bereits im Vorspiel mit zur Situation passenden Jagdhornklängen ein, die beim ‚Ora pro nobis‘ atmosphärisch von den Posaunen kontrastiert werden. Insgesamt lässt sich in der Instrumentierung wieder eine blockhafte Gegenüberstellung von Streichern und Bläsern ausmachen.

Auch das zweite Lied Tucks<sup>871</sup>, ein Jagdlied, dient der Situationscharakteristik. Es ist ein dreiteiliges Strophenlied, wobei jeder Abschnitt vom Chor teilweise leicht abgewandelt wiederholt wird und die Strophe mit einem gemeinsamen Refrain endet. Das Orchester begleitet die Singstimmen in den ersten beiden Teilen und nimmt, vor allem die ersten Violinen, die Gesangsmelodie auf, nicht jedoch in A’ und beim Refrain, wo es frei geführt wird. Bereits Gaartz weist auf den besonderen Effekt hin, der sich zu Beginn des dritten Abschnitts ergibt:

„[...] besonders hervorzuheben ist die originelle und reizvolle Stelle ‚Mägdelein zart und fein jagt man gerne auch‘ [...], wo die Singstimme, den Baß in harmonischem Sinne bildend, mit Klarinette, Horn und pizzikierten ersten Violinen geht, während die hohen Holzbläser darüber die Harmonien geben.“<sup>872</sup>

<sup>870</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 166f. (Bd. 2 Kap. 6 / Kap. 20).

<sup>871</sup> Lied mit Chor Nr. 10, Con fuoco, 2/4, F-Dur.

<sup>872</sup> Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 46.



### 5.7.1. Ensemblenummern

Einer der ausgedehntesten Ensemblekomplexe der Oper ist die Grosse Scene mit Duett und Chören Nr. 6. In der zweiten Fassung wird es nicht von Dialogen umrahmt, sondern von neu komponierten Rezitativabschnitten<sup>877</sup>, die hier mit betrachtet werden sollen. Es ergibt sich ein durchkomponierter Abschnitt, der die Nummern 5<sup>878</sup> bis 8 umfasst, also die zweite Hälfte des ersten Aktes. Der Aufbau des Rezitativs, der großen Szene und des Duetts zeigt eine inhaltlich motivierte Zu- und Abnahme der musikalisch-formalen Intensität:

<b>Szene / Textzeile</b>	<b>Inhalt / Dramaturgische Bedeutung</b>	<b>Nummer / Takte</b>	<b>Tempo; Taktart; Tonart</b>	<b>musikalisch-formaler Abschnitt</b>
I,14 / neuer Text	Rebecca ist alleine im Turmzimmer, sie sucht mögliche Fluchtwege / erster Auftritt Rebeccas, sie wird von Beginn an als aktiv handelnd und gottbezogen gezeigt	Nr. 5 / 1-53	Allegro con impeto / Andante; 4/4; cis-Moll	Rezitativ
neuer Text	Erste Begegnung Guilberts mit Rebecca, sie versucht die Freilassung zu verhandeln und denkt hierbei auch an den Vater und Ivanhoe / Aufbau der Konfrontation Guilbert – Rebecca	54-83	Allegro vivace / Andante	Rezitativ
I,14, No. 6 / 1-14	Guilbert macht Rebecca sein amouröses Anliegen deutlich und zeigt, dass er nicht an eine legale Verbindung denkt / Darlegung von Guilberts negativen Absichten	Nr. 6 / 1-31	Allegro feroce; 4/4; D-Dur	Rezitativ
15-26	Werben Guilberts / seine Unehrenhaftigkeit wird deutlich, bisher jedoch keine Gewaltandrohung	32-61	Animato; 6/8; fis –Moll	Lied
27-46	Weigerung Rebeccas / zunehmende Eskalation durch Gewaltandrohung	62-117	Un poco moderato / Allegro; 4/4; nach d-Moll führend	Rezitativ
47-75	Rebecca droht Guilbert mit Rufmord / Gegenangriff Rebeccas	118-206	Allegro agitato; 4/4;	Rachearie

<sup>877</sup> Der Beginn von I,14 ist in das Rezitativ Nr. 5 umgewandelt, I,16 und der Beginn von I,17 schließen in der Neuvertonung direkt an Nr. 6 an und leiten zu Nr. 7 über.

<sup>878</sup> Zweite Fassung.



			d-Moll	
76-83	Guilbert schlägt Rebecca vor, den Glauben zu wechseln und seine offizielle Geliebte zu werden / Beharren Guilberts auf seinem Plan	207-225	Moderato / senza Tempo; nach c-Moll führend	Rezitativ
84-114	Rebecca sperrt sich Guilberts Ansinnen, er will weiter auf sie eindringen; Rebecca droht sich in den Tod zu stürzen, Änderung in Guilberts Verhalten / Wendepunkt in der Beziehung zwischen Rebecca und Guilbert, durch ihr aktives Handeln bekommt Rebecca die bestimmende Position in der Begegnung	226-346	Allegro molto agitato; 6/8; c-Moll	Duett
I, 15 / 115-146	Auftauchen der Sachsen / ‚Deus ex machina‘	347-376	Allegro non troppo; 4/4; g-Moll	Duett mit Chor
146-192	Normannen kommen hinzu und bitten Guilbert, sie anzuführen, er will nun nicht mehr nur der Ehre halber kämpfen, sondern wegen Rebecca / Guilberts Wandel in Bezug auf Rebecca manifestiert sich, Auflösen der Begegnung	377-457	Allegro vivace; D-Dur	(Doppel-) Chor mit Soli
neuer Text	Rebecca bleibt allein zurück und wendet sich an Gott	458-459	4/4; D-Dur	Rezitativ
neuer Text	Rebecca betet für Ivanhoe und für ihren Vater / Rebeccas Zuneigung zu Ivanhoe zeigt sich	460-483	Andante religioso; 3/4; D-Dur	Preghiera
neuer Text	Ivanhoe kommt und befragt Rebecca nach den Umständen seiner Genesung und der Gefangenschaft / erster Auftritt Ivanhoes	484-521	Andante; 4/4; via E-Dur nach A-Dur führend	Rezitativ
I, 17; No. 7 / 1-27	Ivanhoe denkt an Rowena, Rebecca trauert, dass der Ritter ihr keine Liebe geben kann / Ivanhoes Verbindung mit Rowena sowie die Unvereinbarkeit von	Nr. 7 / 1-68	Andante con moto; 4/4; A-Dur	Duett

	Ivanhoe und Rebecca zeigen sich			
--	---------------------------------	--	--	--

Die nachkomponierte Nummer 5 beginnt mit einer teils chromatischen Aufwärtsskala in den Fagotten, Celli und Kontrabässen. Ab Takt 4 treten tremolierende hohe Streicher sowie Klarinetten und Oboen hinzu, letztere betonen die leichten Takteile mit einer Klagefigur.<sup>879</sup> Dieser Beginn ist ein größtmöglicher Kontrast zu dem vorausgehenden Lied des Bruders Tuck „Der Barfüßler Mönch“ und führt in die verzweifelte Situation der gefangenen Rebecca ein, die in der zweiten Fassung hier erstmalig auftritt. In den ersten 45 Takten wechseln sich die a-capella Singstimme und instrumentale Zwischenspiele ab, während derer von fis-Moll nach e-Moll und c-Moll moduliert und so Rebeccas zunehmende Angespanntheit verdeutlicht wird. Orchesterale Lautmalerei verwendet Marschner in diesem Rezitativ an mehreren Stellen, beispielsweise als Illustration von Rebeccas Türütteln<sup>880</sup> und ihrem Aufstieg der Stufen zum Fenster mit anschließendem Blick in die Tiefe<sup>881</sup>, oder als Vorwegnahme von Bois Guilberts Erscheinen<sup>882</sup>. Letzteres geschieht in einer blockhaften Kontrastierung von raschen Figuren in den Streichern einerseits, und den Holzbläsern andererseits, ergänzt durch bedrohlich wirkende Akkorde in den Hörnern und Posaunen. Der Gesang ist meist deklamatorisch, wechselt jedoch an zwei Stellen ins Cantabile: bei Rebeccas Feststellung, nur Gott könne noch Rettung geben, und Bois Guilberts Erklärung, sie könne ihn nur mit Liebe und Schönheit zahlen.

Die Grosse Scene beginnt mit einer drängenden Wiederholung des Leittons cis<sup>883</sup> in punktierten Rhythmen<sup>884</sup>, der schließlich zu den Worten „Erkenne mich“ in d aufgelöst wird. Im Orchester folgt eine auffahrende Figur, die Köhler als Ausdruck der „drängenden inneren Bewegung“ interpretiert,<sup>885</sup> und die im Verlauf der Nummer immer wieder aufgenommen, verarbeitet und ausgeweitet wird:



Hierzu bemerkt Köhler:

„Dieses dreiklangsbestimmte Motiv<sup>887</sup> kehrt bei Marschner häufig als Zeichen einer hohen ekstatischen Erregung wieder, welche die Menschen über ihren normalen Bereich erhebt. In der vorliegenden Nummer wird es – lediglich von wohlthuenden Kontrasten unterbrochen – zur

<sup>879</sup> Takt 1-7. Klavierauszug 2. Fassung, S. 46.

<sup>880</sup> Takt 19f. Klavierauszug 2. Fassung, S. 46.

<sup>881</sup> Takt 28-42. Klavierauszug 2. Fassung, S. 47.

<sup>882</sup> Takt 54-60. Klavierauszug 2. Fassung, S. 48.

<sup>883</sup> Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Posaunen, Streicher.

<sup>884</sup> Vortragsanweisung: „Nicht ganz streng im Tacte“.

<sup>885</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenerwerke*, 1955, S. 143.

<sup>886</sup> Takt 4. Klavierauszug 2. Fassung, S. 50.

<sup>887</sup> Er sieht eine Ähnlichkeit mit dem Beginn der Arie Nr. 3 „An jenem Tag“ des Hans Heiling, die ebenfalls mit einem Dreiklangsmotiv im Orchester anfängt.

Grundlage des musikalischen Ausdrucks und zum Mittel künstlerischer Einheit für eine den Sinnakzenten nachspürende expressive Tonsprache.“<sup>888</sup>

Rebeccas bestimmte Antwort auf Bois Guilberts erste Bemerkungen über sein ‚zärtliches Verlangen‘ wird in einem resolutem marschmäßigem Rhythmus vorgetragen, den Reid als ihren üblichen Modus beschreibt, wenn sie ihren religiösen Stolz hervorhebt,<sup>889</sup> der allerdings auch der allgemein-kämpferischen Konnotation des punktierten Rhythmus zugeschrieben werden kann.<sup>890</sup>

Das anschließende ‚Werben‘ Bois Guilberts um Rebecca geschieht mit einem variierten Strophenlied, das durch den 6/8-Takt romanzenhaft wirkt. Die Flöte ist gemeinsam mit der Klarinette das vorrangige Instrument in der Begleitung, sie wird so erneut mit Liebe und dem Versuch diese zu finden in Verbindung gebracht – allerdings im Kontrast zum tieferen Register der Klarinette.<sup>891</sup> Dieses Lied ist wenig innig und als Antrag an eine Frau nicht überzeugend. Gaartz merkt kritisch an, es lasse den „verführerischen Charakter vermissen“.<sup>892</sup> Doch gerade dieser ergibt sich nicht aus der dramatischen Situation, denn Bois Guilbert hat es seiner Auffassung nach nicht nötig, die Jüdin aufwändig zu verführen. Die musikalische Harmlosigkeit macht aus dem unmoralischem Angebot einen perfiden Antrag, die ‚Brautwerbung‘ wird zur Farce – ein Umstand, der bereits durch die Vortragsanweisung ‚leicht und frivol‘ angedeutet wird.

Es folgt ein rezitativischer Austausch, der in Bois Guilberts Part von Spitzentönen auf Wörtern wie ‚Herr‘, ‚Bitte‘ und ‚Gewalt‘ geprägt ist. Bei Rebecca sticht einerseits die Wiederholung der Takte 15 bis 16 hervor, erneut im religiösen Kontext und zu den Worten „dein Betragen weckt den Abscheu mir“, andererseits der sich über den Umfang einer kleinen Dezime hinziehende Abgang bei „Wir haben nichts gemein!“:

rec.  
(Mit stolzer Grösse.)  
(Con orgoglio nobile.)

Recit. GUILB.

Wir ha-ben nichts ge-  
mei-n! Ist das mei-n  
-prime già für-  
vor! Tu l'o-si an-

ped. colla puer.

893

Die Begleitung ist geprägt von Tremoli und der oben genannten aufwärtsgerichteten Dreiklangfigur. Ebenso sind orchestrale Reaktionen auszumachen auf Schlüsselwörter der Jüdin wie ‚erfrechen‘ und ‚hinweg von mir‘, wo zu den vorherrschenden Streichern plötzlich

<sup>888</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 143.

<sup>889</sup> Isaac Errett Reid, Jr.: *Some Epic and Demonic Baritone Roles*, 1968, S. 130.

<sup>890</sup> Takt 14-23. Klavierauszug 2. Fassung, S. 50.

<sup>891</sup> Vgl. Kapitel 5.4. Die Instrumentierung.

<sup>892</sup> Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 42.

<sup>893</sup> Takt 80f. Klavierauszug 2. Fassung, S. 53.



Holzbläser, Hörner, Posaunen und Pauke hinzutreten, im zweiten Beispiel vorbereitet durch eine bedrohliche Bassfigur. Umso wirksamer ist es, dass der hierauf folgende fallende C-Dur Dreiklang nur von Violinen begleitet wird.<sup>894</sup>

Bei dem Hinweis auf den Stolz des Templers und bei seiner Androhung von körperlicher Gewalt treten diese Instrumente ebenfalls wieder hinzu und verstärken den Eindruck der (körperlichen) Bedrohung. Gaartz hat festgestellt, dass die instrumentale Reaktion hierauf in den Flöten und Oboen stattfindet und eine Ohnmacht andeuten könnte.<sup>895</sup> Sie nimmt das textliche Eingeständnis der physischen Unterlegenheit vorweg:



Doch die Jüdin lässt sich nicht einschüchtern und reagiert mit einer kurzen Rachearie, geprägt von innerer Unruhe. Musikalisch zeigt sich dies in der Aneinanderreihung kurzer Abschnitte, immer wieder von Pausen unterbrochen, sowie eine durch Wechselfiguren oder Tremoli flimmernd wirkende Gestaltung sowohl im Orchester als in der Gesangsstimme. Der solistische Part ist zudem gezeichnet von großen Sprüngen, Spitzentönen und durch die vorherrschende aufwärts drängende Bewegung.

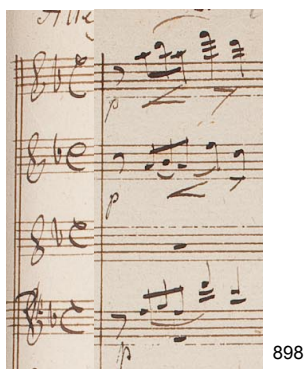
Köhler bemerkt zwar, dass es sich um eine „konventionelle Rachearie mit wenig individuellen Zügen“ handle, erkennt jedoch an, dass der „Grundgegensatz von Demütigung und Triumph [...] beherrschend und klar ausgeprägt“ wird.<sup>897</sup> Dynamische Kontraste und Differenzierungen in der Instrumentation tragen hierzu bei. Das Orchester reagiert auf den Gesang, teilweise als Kommentator in den Pausen. Vorherrschend ist ein kurzes Wechsel- und Seufzermotiv in den Flöten, Oboen und Fagotten, das wiederholt in Rebeccas atemlose Pausen einbricht und eher der bedrängten als der rachefreudigen Sphäre zuzuordnen ist:

<sup>894</sup> Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205a: hs. Partitur (1. Bd.), Nr. 6 Grosse Scene, S. 11f.

<sup>895</sup> Voss stellt für die Oboe zwei traditionelle Konnotationen dar: Zum einen Unschuld, Naivität, Keuschheit und ursprüngliche Natürlichkeit, zum anderen Klage, Trauer, Wehmut und Schmerz. Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 43, Egon Voss: *Studien zur Instrumentation Wagners*, 1970, S. 127.

<sup>896</sup> Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205a: hs. Partitur (1. Bd.), Nr. 6 Grosse Scene, S. 15.

<sup>897</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 143f.



Marschner verknüpft teilweise Demütigung und Vernichtungswillen direkt miteinander, so beispielsweise bei den Worten „Was mir Mitleid nicht verschafft“, wo einerseits die den weichen Emotionen zugeordnete Flöte die von Seufzerfiguren geprägte Gesangsstimme exponiert unterstützt, andererseits die Bässe bereits einen Aufwärtsgang beginnen, der bei „Soll des Aberglaubens Kraft | Deiner Brüder mir gewähren“ partiell zu einem unheilvollem chromatischen Gang wird:

in Tempo 1<sup>o</sup>

Was mir  
che sa -

Mit - leid, Mitleid nicht ver - schafft, soll des A - ber - glau - hens Kraft dei - ner Brü - der mir ge -  
pranno - sa - pranno tua vil - ta, tuq sper - giu - ra infè - del - tà; che i fra - tel - li al proprio o -

wäh - ren, wenn sie  
no - re ti ri -

899

Zehn Takte später werden Flöte und Oboe selbst zu einer klanglichen Bedrohung, wenn sie über pianissimo-Streichertremoli chromatisch geprägte Gänge anstimmen, die sich hin zum Forte steigern:

<sup>898</sup> Partiturbabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205a: hs. Partitur (1. Bd.), Nr. 6 Grosse Scene, S. 18.  
<sup>899</sup> Takt 144ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 55.



Im Rezitativ ist bei der Textpassage „und herrlich und in Freuden“ auffällig, dass die Streicher von ihren sonstigen Tremoli abweichen und plötzlich gemeinsam mit den kurz vorher hinzutretenden Oboen zur Singstimme parallelgeführt werden. Dies markiert zusätzlich, dass sich die Melodielinie bei diesem Text nicht jubilierend in die Höhe schwingt, sondern vom Spitzenton weggeführt. Die letzten beiden Verse, in denen der Templer anführt, Rebecca würde als seine Liebenschaft von anderen Edelfrauen beneidet werden, liegt der musikalische Fokus nicht auf dem Wort ‚Freundin‘ sondern auf dem Namen des Ritters:



Er sieht an dieser Stelle sich selbst und seine Bedürfnisse weiterhin im Mittelpunkt des Geschehens. Dennoch verändert sich das (musikalische) Verhalten gegenüber der Jüdin. Gaartz stellt fest:

„Guilbert wirbt immer eindringlicher, mit einem Motiv [...], dem der im obigen Liede vermißte verführerische Charakter eigen ist.“<sup>902</sup>

<sup>900</sup> Takt 165ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 56.

<sup>901</sup> Takt 221ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 57.

<sup>902</sup> Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 44.

**GUILB.**

mein! Ha! die-ser Ei - fer die - ses Ei -  
 tà! Ah! que-sto ze - lo pi - o e di -

güt - heit, lich - - - lich ver - klärt es dein En - gels-ge - sicht!  
 vo - to sem - - - pre più bel - la e vez - zo - - sa ti fà!

Gott  
 Dio

903

Es erweist sich, dass Bois Guilbert von Rebeccas Widerstreben berührt wird und nun ernsthaft um sie zu werben beginnt. Dennoch bleibt er stereotyp, seine musikalische Linie wird immer wieder aufgenommen, zudem wiederholt er wenige textliche Abschnitte. Das Orchester verhält sich hierbei unterschiedlich, beispielsweise bei der Aussage „Sperre Dich, Täubchen, | Tobe und wüthe! | Doch meinem Kusse entzieh’st Du Dich nicht.“ treten im ersten Halbsatz Hörner, im zweiten Flöten prominent hinzu. Dass das Orchester<sup>904</sup> jedoch bei Bois Guilberts Worten „Gott! wenn Dein Fuß entglitt! – | Bei meiner Ritterehre schwör’ ich Dir! | Bei meiner Ahnen Schild und Wappenzier!“<sup>905</sup> ebenjene Phrase wiederaufnimmt, sieht Gaartz, und in seiner Nachfolge Köhler, als Zeichen dafür, dass der Ritter seinen Schwur nicht in ehrlicher Absicht äußert.<sup>906</sup> Bei dem eigentlichen Versprechen, ihr zukünftig nicht zu nahe zu treten, erklingt jenes Posaunenmotiv, das im Vorhinein Rebeccas Drohung, sich vom Turm zu stürzen, begleitet hat. Wenn zuvor das Orchester Bois Guilberts andauerndes Verlangen ankündigt, so ist es hier Rebeccas Entschlossenheit sich im Falle der Bedrängnis in den Tod zu stürzen. Die erstmalige Aussage „Ein Sprung und ich bin frei“ erfolgt sehr effektiv ohne jegliche Begleitung, der Fokus ist komplett auf die Jüdin und ihre Handlung gerichtet:

<sup>903</sup> Takt 240ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 58.

<sup>904</sup> Flöte und Violinen I.

<sup>905</sup> Takt 312-326, Klavierauszug 2. Fassung, S. 60.

<sup>906</sup> Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 44.

con forza.

Ein Sprung — und ich bin frei.  
Da gut — io sal-te-ro!

ziehst du dich nicht Hält  
ner - ti sa - pri! Ti

907

Ihre anschließende Ausformulierung der Drohung erfolgt deklamatorisch, über den Tremoli der Streicher und dem bereits erwähnten unheilvollen Vorhaltmotiv, das die Posaunen gemeinsam mit den Fagotten und den tiefen Streichern einwerfen. Nochmals nutzt Marschner den Effekt des unbegleiteten Gesanges, bei der Bekräftigung, dass Bois Guilbert fern bleiben soll, wenn er Rebeccas Vertrauen wünscht.<sup>908</sup> Der Templer zeigt sich von ihrem Mut beeindruckt, doch an dieser Stelle wird die Auseinandersetzung von Trompetenklang und dem Chor der Sachsen unterbrochen. Vor der Folie der zunächst alternierend, später in kurzen Abständen aufeinanderfolgenden Schlachtgesänge der verfeindeten Gruppen wird die Szene effektiv zum Abschluss geführt, wobei die Soli hier erneut die Gelegenheit zur vokalen Darstellung erhalten. Durch die verschiedenen inhaltlichen Ebenen vermischen sich die musikalischen Stile, so dass marschmäßige Kampfmusik in Chor und Orchester mit Bois Guilberts ausgezierten Liebesschwüren und Rebeccas gebetsartigem Tonfall zusammentreffen.

Diesen behält sie auch in der darauffolgenden Soloszene bei, wobei Spitzentöne, teilweise in Oktavsprüngen angegangen, den Gedanken an Ivanhoe betonen und die Melodie stärker durch Melismen geprägt ist als in der vorherigen Szene. Das erste Zusammentreffen des guten Ritters mit der Jüdin erfolgt zunächst in einem nur spärlich akkordisch begleiteten Rezitativ. Dies steht im Kontrast zum vertonten Text<sup>909</sup>, erhöht jedoch die Verständlichkeit der inhaltlich wichtigen Passage – lediglich die Worte „zaubrisch schönes Wesen“ sind etwas ausgeziert.<sup>910</sup> Der weitere Verlauf des Rezitativs wird unterbrochen von zwei ariosen Andante-Abschnitten, in denen Ivanhoe einerseits Rebecca für ihre Taten dankt, andererseits seine Gedanken an Rowena ausdrückt. Marschner hat für dieses nachkomponierte Rezitativ zahlreiche Vortragsanweisungen angegeben, die eine intensive szenisch-musikalische Ausgestaltung zum Ziel haben. Nacheinander sieht er folgende emotionale Zustände vor:

<sup>907</sup> Takt 287ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 59.

<sup>908</sup> Takt 344-346, Klavierauszug 2. Fassung, S. 61.

<sup>909</sup> Ivanhoe: „Zum zweitenmal erscheinst du meinem Blick, durch dich o schöne Fee bin ich genesen, weich' nicht vor meinem trunkenen Aug' zurück, o nenn' dich mir zaubrisch schönes Wesen!“ Rebecca: „Die Eure Wunden pflegte edler Mann! geziemt's in stiller Demuth Euch zu ehren, dem Volke Israels gehört sie an.“ Ivanhoe: „Du eine Jüdin? Was muss ich hören!“ Klavierauszug 2. Fassung, S. 72.

<sup>910</sup> Takt 491f. Klavierauszug 2. Fassung, S. 72.

Person	Text	Vortragsanweisung
Rebecca	„[mir] geziemt's in stiller Demuth Euch zu ehren“	melancholisch
Rebecca	„dem Volke Israels gehört sie [Anm.: Rebecca] an“	stolz
Ivanhoe	„Du eine Jüdin? Was muss ich hören?“	entsetzt
Ivanhoe	„Nimm meinen Dank und reicher Lohn sei dein.“	kalt und stolz
Rebecca	„O schweig! Mir bricht das Herz bei solchem Worte.“	weinend
Ivanhoe	„Sprich Mädchen, wo mag Ritter Cedric sein? hält ihn ein gleich Geschick an diesem Orte?“	freundlicher
Rebecca	„Auch Lady Row'nas Herz erbangte schwer. Auch sie!“	schüchtern
Ivanhoe	„O theures Mädchen Segen auf dich nieder!“	rasch und freudig

Es folgt das Duett, das das Gegenstück zur Szene zwischen der Jüdin und dem Templer bildet und zudem eine textlich-musikalische M n ge   trois ist. Es wird eine Liebesidylle beschworen, die das hier gemeinsam singende Paar szenisch nicht erlebt – aber mindestens im Falle Rebeccas ersehnt. Textlich implizit ist eine dritte Person anwesend, Rowena. Die gegenseitige Übernahme von musikalischen Phrasen und die zweistimmige Stimmführung im Mittelteil suggerieren auf musikalischer Ebene jedoch ein konventionelles Liebesduett. Formal entspricht diese Nummer einer dreiteiligen Form mit verkürztem Dacapo. Die Streicher unterlegen den Gesang mit gleichmäßigen Schlägen, die traditionell das Pochen des Herzens symbolisieren können, die Holzbläser und Hörner liegen darüber, sind aber nicht durchweg eingesetzt. Erstmalig treten sie, abgesehen von den vier einleitenden Takten Rebeccas, in dem Moment hinzu, in dem Rebecca Ivanhoes melodische Linie übernimmt, hier schließen Oboe (Ivanhoe) und Flöte (Rebecca) in Parallelführung zur Gesangslinie aneinander an:



911

Während die Hörner mit Haltetönen präsent bleiben, treten die Holzbläser erst wieder hinzu, wenn Rebecca und Ivanhoe am Ende des A-Teils in Parallelführung singen. Sie werden jedoch fast durchgängig im Mittelteil, wo die Gesangspartien eng miteinander verknüpft sind, und letztendlich auch im A'-Teil eingesetzt.

Das Duett von Ivanhoe und Rebecca ist ein kontemplativer Ruhepunkt zwischen der vorangehenden Szene und dem direkt anschließendem Finale. Es ist zudem das einzige Ensemble, das nicht dem dramatischen Fortgang beziehungsweise zumindest der partiellen Kommunikation zwischen den Handelnden dient, sondern ganz auf die Introspektion der Singenden ausgerichtet ist. Implizit wird hier ein alternatives Schicksal für Rebecca entworfen, ein Leben an der Seite Ivanhoes.

Im starken Kontrast hierzu steht das Duett Nummer 17, das inhaltlich gesehen zwar ebenfalls den Blick auf eine andere Entwicklungsmöglichkeit der Handlung eröffnet, denn Bois Guilbert tritt letztmalig zu Rebecca und bietet ihr die Rettung an, jedoch zwischen der Preghiera und dem letzten Finale fest in das szenische Geschehen eingebunden ist. Rebeccas Zwiesprache mit Gott wird brüsk von Bois Guilberts Klopfen unterbrochen. Das

<sup>911</sup> Partiturschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205a: hs. Partitur (1. Bd.), Nr. 7 Duett, S. 2.

hierauf folgende Rezitativ<sup>912</sup> wird sowohl von Gaartz, als auch von Köhler als ein herausragender Moment in diesem Werk beschrieben. Köhler stellt, teilweise in Anlehnung an Gaartz, fest:

„[...] Marschner [gelang] ein hochbedeutendes Rezitativ, in welchem alles Floskelhafte dem Lebensvollen, Situationsgeborenen gewichen ist. Der Komponist vermag hier gleichzeitig das Wesen des Mädchens und des Ritters musikalisch zu charakterisieren.

Die Gestaltung zeigt bewunderungswürdige Freizügigkeit und wird motivisch von dem schon bekannten Bereich des Drohenden bei maßvoller Verwendung des Tremolo gespeist. Der Text wird vorzüglich und z.T. besser als in der *Preghiera* deklamiert. Besonders ragt die machtvolle Steigerung bei den Worten ‚Sieh, erschein ich in den Schranken, darf mein Waffenruhm nicht wanken, und du endest in den Flammen...‘ durch den chromatischen Abstieg der Singstimme und der Bässe beim Tremolo der Streicher hervor. Dramatische Wucht zeigt die Stelle ‚zerbrochen wird mein Schild durch Henkershand‘ mit machtvollem zweifachen Nonensprung der Bässe.

Die Szene beweist großes dramatisches Feuer und eine zukunftsweisende Höhe der Gestaltung.“<sup>913</sup>

Dieser hier besonders erwähnte zweite Teil des Rezitativs<sup>914</sup> ist arios gestaltet und von der orchestralen Begleitung her auffällig, da das gesamte Instrumentarium eingebunden ist. Bei der von Gaartz und Köhler hervorgehobene Passage „Sieh, erschein ich in den Schranken“ werden beispielsweise mit beklemmender Wirkung drei Posaunen im *Pianissimo* vorgeschrieben:

---

<sup>912</sup> Scene und Duett Nr. 17, Takt 1-56, Klavierauszug 2. Fassung, S. 195f.

<sup>913</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 157.

<sup>914</sup> *Allegro agitato / Andante / Rezitativ / Allegro*; 4/4; nach Es-Dur modulierend.



Handwritten musical score for a full orchestra and vocal soloists. The instruments listed on the left are: Flauto, Oboi, Clarinetto A., Fagotti, Corni E., Corni Es., Trombe Es., Timpani Es. B., Tromboni 1. 2. 3., Violini, Viole, Rebecca, Guilbert, Letti, and Bassi. The score is written in a 19th-century style with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. The lyrics are written below the vocal staves in German.

Das anschließende Duett<sup>916</sup> ist zweiteilig, wobei auch aus inhaltlichen Gründen ein Bruch verlangt wird. Im ersten Teil trägt Bois Guilbert Rebecca nochmals seine Liebe an, doch sie weist ihn weiterhin zurück. Er stellt fest, dass ihm nun nichts weiter als die Rache bleibt. Im zweiten Abschnitt sind beide Figuren mit sich beschäftigt und zuversichtlich, dass ihr jeweiliges Anliegen, die Rache des Templers und die Standhaftigkeit der Jüdin, sich in ihrem Sinne positiv entwickeln werden.

Rebecca wird in ihren Einwüfen erneut im standhaften Duktus mit determinierter melodischer Sprache im punktierten Rhythmus, als auch mit gebetshaften, ariosen Partien dargestellt. Bei Bois Guilberts den Abschnitt dominierender Gesangslinie hingegen ist die Prägung durch Synkopen auffällig. Es wirkt, als sei der Ritter mittlerweile ‚aus dem Tritt‘ geraten.<sup>917</sup>

<sup>915</sup> Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205c: hs. Partitur (3. Bd.), Nr. 16 Preghiera, S. 9.

916 Allegro agitato: 4/4: Es-Dur.

<sup>917</sup> Für eine weitergehende inhaltliche Interpretation bezüglich seiner Relation zu Rebecca vgl. Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.

Wenn nur dei - - ne Lip - - pe spricht: du sollst mein Ge -  
dol - - ce ben, se as-col - - te - - ro: Ca - - ro sem - - pro to

lieb - - ter sein  
l'a - - me - ro!  
loco.

918

In den ersten 51 Takten wird die Flöte fast vollständig ausgespart, stattdessen wird die Oboe mit der Gesangsstimme mitgeführt, während die ersten Violinen Achtelketten spielen. Sobald Bois Guilbert jedoch zum letzten Versuch der Verführung ansetzt und sich selbst als Flehenden um ihre Liebe bezeichnet, erklingt der helle Flötenklang mit dem Bariton zusammen:

Solo.

Flaut. Oboe. Clarinetto B. Fagotto. Corni. Corni Es. Trombe Es. Tamburi E. S. B. Tromboni 1. 2. 3. Violini. Viola. Rebecca. Guilbert. Cello. Basso.

919

<sup>918</sup> Takt 93ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 198.

<sup>919</sup> Partiturnabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205c: hs. Partitur (3. Bd.), Nr. 17 Duett, S. 5.

Der musikalische Umschwung nach Rebeccas definitiver Zurückweisung erfolgt im Orchester mit den auffahrenden dreiklangsasierten Orchesterfiguren, die bereits in den Nummern 5, 6 und 12 kennzeichnend für Bois Guilberts Erregung waren. Der zweite Part des Duets<sup>920</sup> kann als Cabaletta gesehen werden. Musikdramaturgisch bedeutsam ist im Umfeld des verminderten Septakkords in B das Hereinbrechen der Trompetenfanfaren auf Es, die den Beginn des Gerichts ankündigen.<sup>921</sup> So wird einerseits die melodische Einträchtigkeit der in ihrem jeweiligen Ziel zuversichtlichen Personen harmonisch unterbrochen, andererseits ein fließender Übergang zum Finale ermöglicht.

Das Terzett<sup>922</sup> von Rowena, Bracy und Cedric ist in einer übergreifenden szenischen Einheit eingebunden, die dem Schicksal der Sachsen nachgeht und neben Dialogen ursprünglich das Lied des Narren Wambas „s wird besser gehn“ sowie das Terzett enthielt. Inhaltlich stehen die Szenen I,10 bis I,12 jedoch für sich, es gibt keinen fließenden Übergang zu den anderen Handlungssträngen. Dies ermöglichte es Marschner, diesen Handlungskomplex komplett aus der zweiten Fassung zu streichen und das in sich geschlossene Lied des Narren an anderer Stelle wieder einzufügen. Das Terzett ist dreiteilig, wobei die Abschnitte in der Länge stark variieren:

Textzeile / Versanzahl	Takte / Taktanzahl	Tempo; Taktart; Tonart
1-9 / 9	1-35 / 35	Allegro risoluto; 4/4; a-Moll
10-31 / 22	36-103 / 68	Meno mosso; 4/4; a-Moll
32-55 / 24	104-284 / 181	Movimento doppio; 4/4; a-Moll – A-Dur

Inhaltlich werden Rowenas stolze Ablehnung Bracys, seine drohenden Reaktionen und Cedrics Rachegelüste verhandelt. Rowena ist die dominierende Figur, sie tritt solistisch hervor, indem sie in den letzten beiden Abschnitten ihre Strophe zunächst alleine singt, bevor die beiden Männer hinzukommen.

Die ersten 35 Takte sind in den Gesangspartien deklamatorisch gehalten. Jede Figur hat drei Textzeilen, die nacheinander vorgetragen und zum Schluss mit einer Wiederholung der letzten beiden Zeilen zusammengebracht werden. Im Orchester beginnt die Nummer mit einem charakteristischen Fortelauf in den Streichern und teilweise den Fagotten und Posaunen, während die Hörner, Trompeten und Timpani, später auch die übrigen Holzbläser akkordische Akzente setzen.

Das Motiv dieses Laufes ist prägend für diesen Abschnitt, es wird insbesondere von den Bassinstrumenten intoniert, beispielsweise während die hohen Streicher Tremoli haben, die

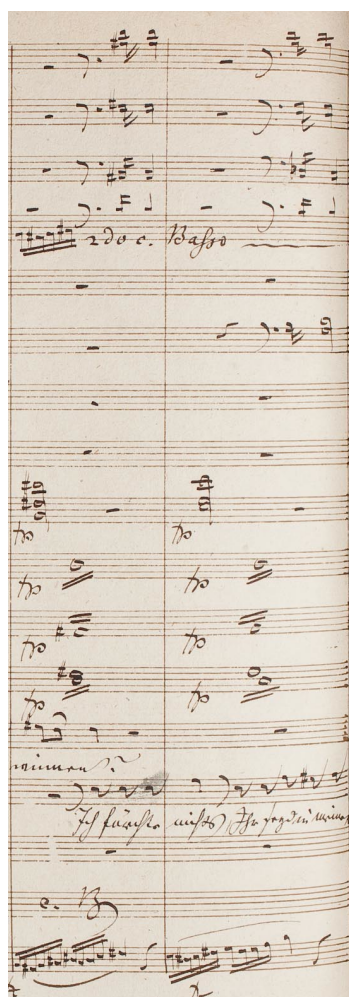
<sup>920</sup> Animato.

<sup>921</sup> Takt 221ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 202.

<sup>922</sup> Nr. 5, erste Fassung.



Posaunen dreifach ein Fortepiano anstimmen und die Flöten, Oboen und Klarinetten hierauf antworten:



923

Den zweiten Part beginnt Rowena, wobei sie ihre Bitte nach Freilassung über 23 Takte in lieblichem Tonfall vorträgt. Die ersten sechs Textzeilen mit der eigentlichen Anfrage werden rhythmisch prägnant von den Streichern<sup>924</sup> im Pianissimo begleitet, was als nervöses oder unruhiges Herzklopfen interpretiert werden kann:

<sup>923</sup> Flauti, Oboi, Clarinetti (A), Fagotti, Corni (A), Corni (C?), Trombe (D), Timpani (A,E), Tromboni (1., 2. 3.), Streicher. Bracy ist im Tenorschlüssel notiert. Der Beginn der Abschrift mit Schlüsseln, Vorzeichen und Taktangaben ist überklebt. Takt 19f. Partiturschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205a: hs. Partitur (1. Bd.), Nr. 5 Terzett, S. 1.

<sup>924</sup> Ohne Kontrabässe.



Dies bricht ab bei den letzten vier Textzeilen, in denen Rowena Dank für eine mögliche Freilassung verspricht, ohne auf den Hinweis zu verzichten, dass eine solche Handlung eigentlich die Pflicht eines Ritters sei. Wenn Bracy und Cedric einsetzen,<sup>926</sup> tun sie dies zunächst getrennt, sie werden teilweise jedoch parallel geführt. Das Orchester bringt erneut den charakteristischen Sechzehntellauf aus dem ersten Abschnitt, der auch den dritten Part dominiert. In diesem bricht Rowenas Stolz hervor, was sich in Sforzati, Fortissimo-Passagen, langgehaltenen Spitzentönen sowie dem Durchschreiten großer Tonräume zeigt. Hinzuweisen ist hierbei insbesondere auf die Vertonung der Textstelle „Lieber will ich qualvoll sterben, | Und in Grabesnacht verderben, | Als nur sehen solchen Mann“, in der die Sopranstimme teilweise gänzlich unbegleitet den Tonumfang vom cis' bis zum b'' ausschreitet:

<sup>925</sup> Partiturnabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205a: hs. Partitur (1. Bd.), Nr. 5 Terzett, S. 3.

<sup>926</sup> Während die beiden Männer neue Texte singen, wiederholt Rowena die Zeilen 4 bis 6 aus dem ersten Abschnitt.



Im zweiten Part dieses dritten Abschnitts treten die beiden Männerstimmen hinzu, allerdings als Begleitung des Soprans, der das vorgestellte Material variiert aufnimmt und zunehmend verziert. Diese Schlusssteigerung führt für die letzten 26 Takte nach Dur und endet mit einem zehntaktigen Nachspiel mit vollem Orchester im Fortissimo. Diese Nummer ist zwar ein Terzett, jedoch singen nicht drei gleichberechtigte Partner miteinander. Es kann als Stück für Rowena gewertet werden, so dass diese Partie mit der Streichung des Terzetts in der zweiten Fassung seine musikalische Deutung weitgehend verliert.

### 5.7.2. Introduktionen und Chornummern

Jeder der drei Akte der Oper beginnt mit einer stark vom Chor<sup>928</sup> geprägten Introduktion. Nummer 1 stellt die Normannen und ihre Überfallspläne in den Mittelpunkt, Nummer 9 die Sachsen und Yeomen in ihrem Miteinander im anbrechenden Morgen nach der Stürmung Torquilstones, und Nummer 14 die Sachsen in festlicher Dankbarkeit über die Rückkehr des Königs. Ebenso ist der Chor in den Finali und größeren Szenenzusammenhängen wie Nummer 6 präsent, es gibt jedoch nur eine einzige reine Chornummer, das Schlachtlied der Sachsen Nummer 3.

<sup>927</sup> Rowena ist im Diskantschlüssel notiert. Takt 127ff. Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205a: hs. Partitur (1. Bd.), Nr. 5 Terzett, S. 14f.

<sup>928</sup> Der Chor ist in dieser Oper aufgeteilt in Chor der Sachsen, Chor der Normannen, Chor der Templer sowie Chor der Ritter und des Volks. Musikalisch dominieren die vierstimmigen Männerchöre.

Die Introduktionen dienen dazu, in eine Situation einzuführen, wobei der Chor der vornehmliche Stimmungszeichner ist, so dass Hanslick schreibt:

„Gleich zu allem Anfange tritt uns ein lebensfrisches, stimmungsvolles Bild entgegen, das die ganze kräftige Waldromantik des Scottschen Romans widertönt.“<sup>929</sup>

Es ist jedoch nicht nur ‚Waldromantik‘, die in dieser Introduktion gezeigt wird, sondern auch die Darstellung der rohen Manier der kollektiven Normannen, die das Land besetzen und vor Raub und Überfall nicht zurückschrecken.

Kennzeichnend für die Stimmung ist in der ersten Introduktion<sup>930</sup> zunächst der Einsatz von insgesamt fünf Hörnern im Piano, zwei hinter der Bühne, drei ihnen respondierende im Graben. Aus ihnen heraus erwächst das übrige Orchester, allen voran die ersten Geigen mit ungeduldigen staccati Wechselfigur-Achtelläufen. Es vermittelt sich bereits vor dem Einsatz des Chores das Bild einer großen Geschäftigkeit. Dass das Vorspiel nicht abgeschlossen ist, sondern Bracy und der Chor<sup>931</sup> direkt hierin ‚einfallen‘ tut sein übriges. Köhler bemerkt hierzu:

„Gesang und Orchester sind in keiner Weise mehr als führende Stimmung und Begleitung zu verstehen sondern als einheitliches, großes Instrument. Sie malen und sagen dasselbe, wobei der Gesang lediglich mit dem Mittel des Wortes den gemeinsamen Grundklang präzisiert.“<sup>932</sup>

Während Bracy in der Art eines Vorsängers die jeweiligen Phrasen eröffnet, antwortet der Chor ihm sie abschließend. Dieser ebenmäßige Beginn des A-Teils<sup>933</sup> gerät aus dem Takt mit dem Erscheinen Bois Guilberts hinter der Szene, seine erste Aussage wird von den Streichern und den Hörnern mit Synkopen unterlegt, harmonisch findet eine Modulation<sup>934</sup> nach D-Dur, dann nach fis-Moll statt. Die Unruhe legt sich, nachdem die Normannen sich gegenseitig erkennen, was sich in der Rückkehr zur Grundtonart sowie den sich nun imitierenden Gesangslinien und ihrer Parallelführung bei der Aussage „dieselbe Frage thu‘ ich dir“ widerspiegelt. Weiterhin bemerkenswert ist in diesem ersten Abschnitt bei den Worten „Gefangen sollt ihr alle sehn“ eine teils chromatische Auf- und Abwärtsbewegung in den Fagotten, Bratschen, Celli und Bässen, die die Haltetöne der übrigen Instrumente übertönt.

Im Mittelteil<sup>935</sup> kommt es zunächst zur Konfrontation, schließlich zur Kollaboration zwischen Bracy und Bois Guilbert. Der parlandoartige Gesangsstil wird unterbrochen von Bois Guilbert in dem Moment, in dem er Bracy abseits von seinem Vorhaben berichtet die schöne Jüdin zu entführen. Das Orchester negiert seinen lieblicheren Tonfall jedoch:

---

<sup>929</sup> Eduard Hanslick: *Musikalisches Skizzenbuch. Der ‚Modernen Oper‘ IV. Theil*, 1888, S. 124.

<sup>930</sup> Allegro vivace; 6/8; E-Dur / Vivae; 4/4; A-Dur / a tempo; 6/8; E-Dur. Formal ist es eine dreiteilige Dacapo-Form, wobei in A' nur der chorische Part wiederaufgenommen wird.

<sup>931</sup> Chor der Normannen, 1. und 2. Tenor sowie 1. und 2. Bass.

<sup>932</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 138.

<sup>933</sup> Takt 1-155, Klavierauszug 2. Fassung, S. 13ff.

<sup>934</sup> Ab Takt 99, Klavierauszug 2. Fassung, S. 15.

<sup>935</sup> Takt 156-232, Klavierauszug 2. Fassung, S. 18ff.



936

Bei seiner Absichtserklärung Rebecca unter allen Umständen besitzen zu wollen, singt Bois Guilbert ein Dreiklangsmotiv, das in seiner Punktierung charakteristisch ist:



937

Eben dieses Motiv verwendet Marschner ebenfalls im Duett Nr. 6, in Zusammenhang mit dem inhaltlich entgegengesetztem Schwur Rebecca nicht gegen ihren Willen nahe zu kommen, was erneut ein Anzweifeln von Bois Guilberts Glaubwürdigkeit bedeuten kann:<sup>938</sup>



939

Nach der Übereinkunft zum gemeinsamen Überfall wird szenisch zu den Entführungsvorbereitungen zurückgekehrt und musikalisch wird der A-Teil variiert wieder aufgenommen.<sup>940</sup>

In der zweiten Fassung schließen das Tempo di marcia<sup>941</sup> und der rezitativische beziehungsweise ariose Austausch zwischen Rowena, Cedric und Wamba direkt an die Introduktion an, wobei die Trompetenfanfare hinter der Bühne die Überleitung bildet. Auch am Ende des Rezitativs wird eine Einbindung der Folgenummer angestrebt, indem der

<sup>936</sup> Takt 202ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 21.

<sup>937</sup> Takt 214f. Klavierauszug 2. Fassung, S. 22.

<sup>938</sup> Vgl. Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.

<sup>939</sup> Takt 339ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 61.

<sup>940</sup> Takt 233-203. Klavierauszug 2. Fassung, S. 23ff.

<sup>941</sup> Vgl. Kapitel 5.5. Instrumentale Nummern.



Komponist die Oboen, die hauptsächliche Begleitfigur des Narrenliedes Nr. 2, bereits in den letzten sieben Takten erklingen lässt.

Die Introduction Nr. 9 umfasst die Szenen II,1 und II,2 des Librettos. Sie beginnt mit einem zweistrophigen Lobgesang des Chores auf den anbrechenden Tag,<sup>942</sup> es folgt eine instrumentale Überleitung<sup>943</sup> und schließlich ein Dankeschor der Sachsen an die Geächteten,<sup>944</sup> in dem sich Soli und Chor verbinden,<sup>945</sup> bevor ein instrumentales Nachspiel<sup>946</sup> die Nummer beendet.

Das achtzehntaktige Vorspiel führt in die Stimmung des heranbrechenden Tages ein. Eine sukzessive Zunahme des Instrumentariums, zunächst nur Bläser, dann auch Streicher, ein Crescendieren in der Lautstärke, sowie der schrittweise Ausbau der Motive zeigen dies an. Der Chor der Geächteten<sup>947</sup>, ein vierstimmiger Männerchor in einfachem Satz, wird in der ersten Strophe zunächst nur von den Bläsern und der Pauke begleitet, die Streicher kommen schließlich mit kleinen Einwüfen hinzu. Das Orchester ist hier eng an den Gesang angelehnt. In der zweiten Strophe treten die Streicher vollumfänglich ein, und während die Bläser ihren vorherigen Part wiederholen, fügt die freiere Begleitung der nachkommenden Instrumente eine neue Farbe hinzu.<sup>948</sup>

Das weitgehend instrumentale Zwischenspiel ist szenisch motiviert, Walter verkündet in gesprochener Sprache den Aufbruch Lady Rowenas, was mit einem kurzen Choreinwurf beantwortet wird. Die Musik erklingt vollständig auf der Bühne und ist so ins dramatische Geschehen eingebunden. Obwohl die Überleitung motivisch an den Chor angelehnt ist, stellt sie einen klanglich Kontrast dar, vor allem durch den Einsatz des Tamburins. Neben ihm erklingen als Harmonieinstrumente Hörner, Fagotte und Klarinetten sowie die melodietragenden Flöten.

Der Dankeschor, der im Gegensatz zum Beginn der Introduction nun ein gemischter Chor<sup>949</sup> mit Soli<sup>950</sup> ist, bringt verschiedene Gruppen mit unterschiedlichen Texten zusammen und ist komplexer als das chorische Strophenlied des Anfangs. Lady Rowena hat eine Phrase, die sie variierend und zunehmend verziert mehrfach wiederholt und die übrigen Soli sowie den Chor ‚überstrahlt‘. Das Orchester ist zurückhaltend eingesetzt, zunächst dominieren die Streicher, dann sind nur noch Hörner zu hören und teilweise verstummt das gesamte Orchester, so dass die Sänger a capella zu vernehmen sind.

---

<sup>942</sup> Takt 1-77. Allegretto; 2/4; G-Dur.

<sup>943</sup> Takt 78-104. Un poco piu mosso.

<sup>944</sup> Takt 105-129. Andantino; 3/4.

<sup>945</sup> Gaartz gibt an, dass dieses Andantino nachträglich von Marschner hinzugefügt wurde, es ist jedoch im Klavierauszug erster Fassung abgedruckt. Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 45f.

<sup>946</sup> Takt 130-156. Allegretto; 2/4.

<sup>947</sup> Im Klavierauszug wird er hier als Chor der Yomen [sic!] und Geächteten bezeichnet, obwohl dies in der Oper nur eine Gruppe darstellt. Klavierauszug 1. Fassung, S. 108, Klavierauszug 2. Fassung, S. 104.

<sup>948</sup> Dieser Männerchor wurde auch separat gedruckt. Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 147.

<sup>949</sup> Auf weiblicher Seite sind die Damen Rowenas hinzugekommen.

<sup>950</sup> Rowena, Wamba, Cedric, Locksly.

Rowenas eigentliche Abreise wird erneut von der Bühnenmusik untermalt, bevor das gesamte Orchester zum motivisch an den Männerchor angelehnten Nachspiel einsetzt. Die Introduktion des dritten Akts ist dreiteilig aufgebaut, wobei die Romanze<sup>951</sup> Ivanhoes und Rowenas den Mittelteil bildet, umrahmt von einem sich wiederholenden Preischor<sup>952</sup>, der auch die szenische Möglichkeit zu einer tänzerischen Einlage bietet. Es handelt sich hierbei um einen einstrophigen Chorsatz (aba') mit volksliedhaftem Charakter. Dieser Chorsatz kann ebenso für sich stehen, wie das Schlachtlied der Sachsen Nummer 3, das in der zweiten Fassung jedoch von einem Rezitativ zwischen Oswald und Cedric vorbereitet wird,<sup>953</sup> indem Cedric das Schlachtlied als abschreckende Maßnahme gegen die drohenden Feinde ankündigt. Der Chor<sup>954</sup> selbst ist ein vierstimmiges<sup>955</sup> Strophenlied mit Refrain, das vor allem vom militärisch-punktiertem Rhythmus geprägt ist. Die Singstimmen sind meist parallel geführt, das kräftig instrumentierte Orchester unterstützt im prägnanten Rhythmus, wobei es teilweise auch die melodische Führung übernimmt. Gaartz stellt zusammenfassend über diese Nummer fest:

„Dieses Sachsenlied weicht in rühmenswürdiger Weise von der üblichen Schablone für solche Schlachtgesänge ab. Durch den Gebrauch einer Molltonart (g-moll) wird eine etwas düstere, romantisch-nordische Färbung erzielt, gegen welche die Dur-Stellen sich um so glänzender abheben.“<sup>956</sup>

Er hebt hierbei den im plötzlichen Piano eintretenden G-Dur Dreiklang besonders hervor:

957

Im Vergleich zu diesem Schlachtlied ist der Auftritt der normannischen Krieger<sup>958</sup> in D-Dur zwar glanzvoller, jedoch weniger prägnant, was bereits Gaartz und Köhler als dramatisch berechtigt bezeichnen.<sup>959</sup>

<sup>951</sup> Vgl. Kapitel 5.6.2. Romanze und Preghiera.

<sup>952</sup> Takt 1-132 und Takt 203-246. Allegro; 6/8; A-Dur. Chor des Volkes, SATB.

<sup>953</sup> Allegro vivace; 4/4; nach d-Moll modulierend.

<sup>954</sup> Mit kräftigem Vortrag; 4/4; g-Moll.

<sup>955</sup> Chor der Sachsen, 1. und 2. Tenor sowie 1. und 2. Bass.

<sup>956</sup> Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 42.

<sup>957</sup> Takt 29ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 38.

<sup>958</sup> In Nr. 6 ab Takt 377, Klavierauszug 2. Fassung, S. 65ff.

<sup>959</sup> Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 44, Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 144.

## 5.8. Finali

Die drei Finali der Oper, Nummer 8, 13 und 18, umfassen die Belagerung Torquilstones, das Gericht der Templer sowie das öffentlich ausgetragene Gottesurteil. Sie stellen die jeweiligen dramatischen Höhepunkte des Aktes dar, im ersten und letzten Finale kommen zudem alle drei Handlungsstränge zusammen.<sup>960</sup> In ihrer Ausdehnung sind Finale II und III vergleichbar, bei einer vollständigen Aufführung beträgt ihre Dauer ungefähr zwanzig Minuten. Das bedeutet, dass sie einen Großteil der jeweiligen Aufzüge ausmachen. Der Schluss des ersten Aktes, der in seiner Gesamtheit circa die Hälfte der Oper umfasst, ist hingegen wesentlich kürzer. Wenn der Strich der zweiten Fassung vollzogen wird, dauert die Ausführung nur knapp die Hälfte der Zeit der anderen beiden Finali. Im inhaltlich-formalen Aufbau unterscheidet sich Nummer 8 ebenfalls von den beiden späteren Abschlussnummern, was im Folgenden detailliert betrachtet werden soll.

### 5.8.1. Finale I

Das erste Finale, das fließend an das Duett Nummer 7 zwischen Rebecca und Ivanhoe anschließt, ist auf die jeweiligen dramatischen Situationen ausgerichtet, die punktuell dargestellt werden. Im Handlungsverlauf folgen diese nicht zwingend aufeinander, sie könnten parallel an unterschiedlichen Orten in Torquilstone stattfinden. Bestimmendes Element ist nicht das Schicksal einer Einzelperson, das in einer fortlaufenden Handlungssequenz zu einem dramatischen Höhepunkt hingeführt wird, sondern das Kampfgeschehen um die Befreiung Torquilstones, vor dessen Folie verschiedene für den weiteren Verlauf der Ereignisse bedeutsame Einzelhandlungen stattfinden. Dies prägt den musikalisch-formalen Aufbau des Finales, das aufgrund der Ausrichtung auf die kurzen Schlaglichter der Handlung einerseits kleinteilig, andererseits ausgesprochen dynamisch wirkt. Gliedernde und zusammenhaltende Funktion übernimmt die Kampfmusik<sup>961</sup>, beziehungsweise im Hintergrund immer wieder durchscheinende Motive hieraus.

Szene / Textzeile	Inhalt / Dramaturgische Bedeutung	Takte	Tempo; Taktart; Tonart	Musikalisch-formaler Aufbau
I, 17 / 28-48 <sup>962</sup>	Waffenklang kündigt den Kampf um Torquilstone an, Rebecca möchte trotz Ivanhoes Einwänden	1-45	Allegro ma non troppo / Rezitativ /	Schlachtlied der Sachsen als Folie

<sup>960</sup> Vgl. Kapitel 4.4.1. Dramaturgisch-inhaltliche Aspekte.

<sup>961</sup> Schlachtlied der Sachsen, Chor der Normannen sowie (Trompeten-) Fanfaren, kämpferische punktierte Rhythmen und unruhige (Streicher-)Triolen. Letztere beiden lassen sich auf das Schlachtlied der Sachsen zurückführen.

<sup>962</sup> Im Libretto schließt diese Szene direkt an das vorherige Duett zwischen Rebecca und Ivanhoe an, die Anweisung lautet: „Uebergang zum Finale. (Schlachtmusik in der Entfernung. Waffengeräusch)“ Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 75.

	die Geschehnisse beobachten / Übergang von der Innerlichkeit des Duets in die Realität der Kampfhandlung		a tempo; 4/4; D-Dur	
I,18 / 1-9	Ivanhoe denkt einerseits an Rebecca, die er zum Christentum bekehrt sehen möchte, andererseits an den Kampf / intrinsischer Moment Ivanhoes	46-87		Fließender Übergang; Trompetenfanfaren und punktierte Rhythmen als Auslöser für die Rückbesinnung an das Kriegsgeschehen
I,19 / 1-4	Der Schwarze Ritter kommt, um Ivanhoe zu retten, gibt sich jedoch lediglich als Freund, nicht als König Richard I. zu erkennen / Rettung Ivanhoes und Einbindung des Schwarzen Ritters <sup>963</sup>	88-96		Fließender Übergang
	Verwandlung <sup>964</sup>	97- 123		Instrumentales Zwischenspiel geprägt von Trompetenfanfaren
I,20 <sup>965</sup>	Schlachtmusik <sup>966</sup>	123- 136		Chor der Normannen
I,21 / 1-19	Rebecca zeigt Angst und bangt um das Leben Ivanhoes sowie ihres Vaters / intrinsischer Moment Rebeccas, in dem sie verzweifelt und nicht wie bis anhin heroisch erscheint	137- 215		Schlachtlied der Sachsen als Folie
I,22 / 1-32	Bois Guilbert möchte Rebecca aus den Flammen retten, sie weigert sich und bittet stattdessen	216- 288	Rezitativ / molto agitato;	Rezitativ / Duett; Anknüpfung an Nummer 6

<sup>963</sup> Die Tatsache, dass Löwenherz sich nicht zu erkennen gibt, erklärt sich aus der Szenenanweisung im Libretto, die vorsieht, dass mit ihm zwei Yeomen kommen. Diese Angabe fehlt in den Klavierauszügen. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 77.

<sup>964</sup> Anweisung im Libretto: „(Lärm, Hülfegegeschrei, Kampftumult, dauert noch eine Weile fort, die Flamme dringt von allen Seiten herein, der Thurm stürzt in sich zusammen.) | Verwandlung. | (Schloßhof. Ein Theil des Gebäudes im Hintergrunde ist eingestürzt, ein anderer Theil steht in Flammen.“ Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 78.

<sup>965</sup> An dieser Stelle ist im Libretto der Beginn von Nummer 8, Finale angegeben. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 78.

<sup>966</sup> Anweisung im Libretto: „(Schlacht-Musik. Man hört beide Chöre mit wechselndem Glücke. Einzelne Gruppen fechtender [sic!] ziehen über die Bühne, unter ihnen de Bracy und Athelstane, der letztere weicht. Die Normannen scheinen zu siegen, ihr Schlachtgesang tönt jubelnd hervor. Die Bühne wird leer, doch hinter der Scene hört man den Chor fort.“ Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 78.

	um ihren Vater sowie den kranken Ritter; der Templer trägt die Jüdin gegen ihren Willen fort / Bois Guilberts Entschlossenheit wird nochmals gezeigt und die Handlung vorangetrieben		nach a-Moll führend	
I,23 / 1-6	Schlachtmusik <sup>967</sup>	289- 333	Nach A-Dur führend	Instrumentales Zwischenspiel und Siegeschor der Sachsen
I,24 / 1-25	Dank der Sachsen an die Yeomen / Rückkehr der Handlung zu den Sachsen und Yeomen	334- 381		
I,24 / 26-55	Zusammenfassung der Ereignisse und aktueller Zustand der einzelnen Personen	382-	Presto; 6/8; D-Dur	Abschlusschor mit Soli

Eine Trompetenfanfare bricht in das Duett Ivanhoes und Rebeccas ein, sie richten ihre Aufmerksamkeit auf das Geschehen in und um Torquilstone herum. Während acht Takten dient das Schlachtlid der Sachsen als Hintergrund für ihren deklamatorisch-dialogischen Austausch, danach sind es im Orchester die punktierten Rhythmen, Tremoli und ein teils chromatisches Triolenmotiv in den Streichern, die die Unruhe und den Aufruhr verdeutlichen. Auffällig ist, dass Rebeccas Entscheid, Ivanhoe solle ruhen und sie selbst Erkundigungen einholen, als zurückhaltend begleitetes Rezitativ umgesetzt ist. Dies ist ein starker Kontrast zur vorherigen Orchesterfülle und betont, vor allem nach einem in der Gesangslinie exponiertem „O, ich beschwör’ Euch!“, ihren schlicht dargestellten, jedoch festen Willen.<sup>968</sup> Ivannhoes Gedanken über Rebeccas Schicksal und sein Wunsch, sie möge zum Christentum übertreten, bilden musikalisch gesehen einen lyrischen Moment inmitten des Kampfgeschehens, bei dem längere melodische Phrasen die vorher kurzen Motive ablösen. Flöten und Klarinetten treten hervor, bevor eine Trompetenfanfare Ivanhoe wieder an die aktuelle Situation erinnert und im Orchester die bereits bekannten akustischen Zeichen des Schlachtengetümmels ertönen. Der Auftritt des Schwarzen Ritters ist auf Textverständlichkeit ausgerichtet, deklamatorischer Gesang wird von Tremoli und einzelnen Akkorden unterlegt. Das erste instrumentale Zwischenspiel ist von dem punktiertem Rhythmus und Triolenskalen geprägt und leitet in den Chor der Normannen über. Dieser Chor ist im Vergleich zu seiner Einführung in Nummer 6 nicht marschmäßig, sondern tumultartig in den Violinen mit

<sup>967</sup> Anweisung im Libretto: „(Das Gefecht kehrt auf die Bühne zurück, die Normannen fliehen. Cedric und Bracy fechten miteinander. Bracy fällt nach kurzem Kampf. Siegesgeschrei der Sachsen.)“ Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 81.

<sup>968</sup> Takt 24ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 78.

Oktavsprüngen im Triolenrhythmus begleitet, was sich aus dem musikalischen Verlauf ergibt und als Kommentar zum aktuellen Kampfgeschehen gewertet werden kann. Hierin ertönt Rebeccas Hilferuf, ihre Gedanken an ihren Vater und Ivanhoe werden im weiteren Verlauf partiell vom Schlachtlied der Sachsen untermalt, bei den Worten „dahin was ich liebte, verlassen bin ich“<sup>969</sup>, ist es jedoch die Flöte, die der Gesangsstimme zur Seite gegeben wird. Das Flehen nach Erbarmen und Hilfe wird mit exponierten Spizentönen ausgedrückt. Für die Ankunft Bois Guilberts verwendet Marschner dann erneut den Kontrast zwischen volltönendem Orchester, hier zudem auch der Chor der Sachsen, und dem akustischen Einbruch eines nur mit Streichern begleiteten Rezitativs. Hierbei tritt in den Bässen eine Figur auf, die als Erweiterung der Wechselfigur aus Rebeccas Arie in Nummer 6 gesehen werden kann:



Die Konfrontation zwischen Bois Guilbert und Rebecca schließt inhaltlich und vom musikalischen Duktus her an die vorherige Auseinandersetzung zwischen dem Templer und der Jüdin<sup>972</sup> an. Rebecca schwankt zwischen einem schmeichlerisch-flehenem Tonfall, wenn sie darum bittet, dass ihr Vater und Ivanhoe gerettet werden sollen, sowie einer konsequenten Ablehnung des Ansinnens des drohenden Templers. Im weitgehend von der Gesangslinie unabhängigen Orchester wird Material sowohl aus der in dieser Nummer formgebenden Schlachtenmusik, als auch aus dem Duett Nummer 6 aufgegriffen, so beispielsweise Triolenfiguren und chromatische Gänge. Ebenfalls an die vorherige Szene zwischen dem Templer und die Jüdin anknüpfend sind die großen Intervallsprünge beziehungsweise -fälle in Rebeccas Gesangslinie:



Nach dem zweiten Zwischenspiel, bei dem szenisch Cedric Bracy niederwirft, folgt der eingängige Siegeschor der Sachsen, der nur in wenigen Momenten eine Vierstimmigkeit erreicht. Das Orchester hat hier begleitende Aufgaben, wobei beispielsweise die Triolenketten an das vorangehende Geschehen erinnern. Auffällig ist die Generalpause<sup>975</sup>,

<sup>969</sup> Takt 171-174. Klavierauszug 2. Fassung, S. 83.

<sup>970</sup> Nummer 6, Takt 129. Klavierauszug 2. Fassung, S. 54.

<sup>971</sup> Nummer 8, Takt 217ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 88.

<sup>972</sup> Nummer 6.

<sup>973</sup> Nummer 6, Takt 341ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 61.

<sup>974</sup> Nummer 8, Takt 273ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 90.

<sup>975</sup> Takt 333. Klavierauszug 2. Fassung, S. 93.

die den Siegeschor vom Dank der Sachsen an die Geächteten trennt. An dieser Stelle setzt der von Dorn erwähnte große Strich ein, so dass die folgenden Takte in den Partiturabschriften nicht enthalten sind.<sup>976</sup> Im ersten Teil treten die Sachsen und Locksly solistisch auf. Der Handlungsstrang der Sachsen wird zu einem vorläufigen Ende geführt, indem der Zuschauer das positive Schicksal von Rowena, Cedric und Wamba erfährt. Musikalisch trennt dieser Abschnitt die beiden großen Chöre voneinander. Zudem nutzt Marschner ihn um die jeweils singende Person nochmals kurz zu charakterisieren: Rowena mit einer lyrischen Sequenz, Locksly mit tatkräftigen Achtelketten und einer Wiederaufnahme des kämpferischen punktierten Rhythmus und Wamba im liedhaften Duktus mit einer Begleitung, deren Vortragsanweisung scherzando lautet. Cedric fällt bei dieser Danksagung heraus. Bereits metrisch ist sein Text in einem fünffüßigem, nicht, wie bei den übrigen, einem vierfüßigem Jambus gehalten und Wohlbrück hat einen Paarreim statt des vorherrschenden Kreuzreims gewählt. Musikalisch greift Marschner dies auf, indem er an dieser Stelle, angekündigt durch eine (Trompeten-?) Fanfare, wieder in ein Rezitativ mit zurückhaltender Tremolobegleitung wechselt. Wamba parodiert im Anschluss seinen Herrn:<sup>977</sup>

CEDRIC. Recit.

lich, ich doch das Le - ben, das Le - - ben. Wenn je Ge-fahr ob Eu-rem Hap-te  
 lui ta ca - ra, ca - - ra vi - - tu. Se d'oppor-ssi mai del mio va -

schweht, denkt dass ein Freund in Rotherwood Euch lebt. Sprecht bei mir ein, wer von Euch  
 lor, prin - to sa - rei a tua di - fe - sa og - nor. Ve-dre - - te al - lor, che sempre a voi si

<sup>976</sup> In der Partitur der von Hans Pfitzner vorgenommenen Bearbeitung ist dieser Abschnitt wieder eingefügt. Im Orchester sind hierbei vorgesehen Piccolo, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Posaunen, Pauken und Streicher, wobei der Einsatz der Instrumente variiert und teilweise bspw. nur die Streicher erklingen. Heinrich Marschner: *Der Templer und die Jüdin*, textliche und musikalische Bearbeitung von Hans Pfitzner, 1912, Partitur Akt I, S. 221-235.

<sup>977</sup> Dies ist bereits im Textbuch als Parodie gekennzeichnet. Zu einer möglichen inhaltlichen Deutung der Passage vgl. Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.

WAMBA. (Cedric parlando.)

kommt soll mir will - kom - men sein Der Narr weiss wohl: Ihr seid nicht brav noch hieder. Ci -  
 mos - - tra gra - toit sen! Il par - zo sà che onesti già non sie - te, pro

ich - tet seid Ihr ... das ist ihm he - kommt. Doch weil Ihr Schur - ken Gu - tas ihm ge - than, hier mei - ne  
 scrit - ti an - cor ... vi manca fede e onor. Ma vi bir - ban - ti gli feste del ben, per questo or

LOCKSLEY. Presto.  $\text{♩} = 104$

Hand, nennt er Euch tapf're Freunde, sei - ne Brü - der! Frisch auf, ihr wa - cheu  
 or, fra - tel - li e buoni ami - ci gli sa - re - te! Or - - sù cam - pio - ni an -

978

Locksly leitet mit seinem Aufruf zum Aufbruch in den finalen Abschnitt über, einen volkstümlichen vierstimmigen Chor mit den vier Soli Rowena, Wamba, Locksly und Cedric. Sie verfolgen jeweils ihre eigenen Gedanken, was zu individuellen Gesangslinien führt, bei denen Rowena wiederum exponiert hervorsticht. Inhaltlich werden verschiedene Handlungsmomente nochmals aufgenommen und der status quo dargestellt. Musikalisch hat diese Verbindung von Ensemble und Chor einen prägnanteren Finalcharakter als der vorangehende Siegeschor der Sachsen, der stärker einer Singspielebene entspringt. Diese inhaltliche und musikalische Abrundung mag der Grund gewesen sein, weshalb Marschner diesen Abschnitt des ersten Finales auch im Klavierauszug zweiter Fassung beibehalten hat, selbst wenn der Strich kurz nach der Uraufführung beschlossen und die betreffende Passage in die zeitgenössischen Abschriften der Partitur nicht aufgenommen wurde.<sup>979</sup>

<sup>978</sup> Takt 366ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 94f.

<sup>979</sup> Köhler bezieht sich auf Gaartz und stellt fest, dass die Danksagung und das Schlussensemble einerseits dramatisch überflüssig seien, andererseits auch musikalisch gegen das übrige Finale abfielen. Aufgrund der inhaltlichen Rekapitulation des Schicksals der Sachsen ist dieser Äußerung lediglich bedingt zuzustimmen und nur, wenn eine explizit auf das Schicksal Rebeccas und Bois Guilberts ausgerichtete Fassung der Oper betrachtet wird. Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 146.



### 5.8.2. Finale II

Das zweite Finale ist in sich abgeschlossen und entspricht einer eigenständigen Szene, die nicht direkt an die vorhergehende Nummer anschließt. Es wird sukzessive auf szenischen Effekt hin zu einem Tableau aufgebaut und ist dann auf den Handlungsfortgang ausgerichtet, der auf den Äußerungen von Beaumanoir, Rebecca und Bois Guilbert basiert. Handlungsentscheidende und intrinsische Momente wechseln hierbei ab. Der Chor ist stark eingebunden und übernimmt mit seinen Beobachtungen und Kommentaren strukturierende Funktion.<sup>980</sup>

<b>Szene / Text-zeile</b>	<b>Inhalt / Dramaturgische Bedeutung</b>	<b>Takte</b>	<b>Tempo; Taktart; Tonart</b>	<b>Musikalisch-formaler Aufbau</b>
II,13 / 1-21	Der Chor des Volkes beschreibt die düstere und drückende Stimmung, die Angst, die jeden Sünder befallen muss, der Chor der Templer singt über die Verfolgung des Unrechts beim Feind, aber auch in den eigenen Reihen / Aufbau des (szenischen) Tableaus; Spannungsaufbau durch Vorwegnahme der Härte der Templer	1-31; 32-57	Andante maestoso; 4/4; g-Moll	Chor des Volkes; Chor der Templer
II,14 / 1-12	Beaumanoir sieht Guilbert zögern und nimmt dies als Beweis für seine Verzauberung, die Hexe soll nicht ihrer gerechten Strafe entgehen / Determiniertheit Beaumanoirs wird deutlich	58-75		Rezitativ
II,15 / 1-9	Rebecca wird hereingeführt, negative Stimmung gegen sie im Volk und bei den Rittern / Intensivierung der gefährlichen Situation für Rebecca	76- 131	Allegro furioso; 6/8; d-Moll	Chor des Volkes und der Templer
II,15 / 10-33	Beaumanoir will Rebecca geschützt sehen und verweist auf das Gericht; Guilbert steckt ihr einen Zettel zu; Anklage gegen Rebecca / Selbstverständnis des Gerichts wird deutlich	132- 171		Rezitativ mit ariosen Abschnitten

<sup>980</sup> Im Vorspiel des *Hans Heiling* verwendet Marschner ebenfalls den Chor, um formal offene Abschnitte miteinander zu verbinden.

II,15 / 34-80	Rebecca soll sich entschleiern und versucht dies zunächst zu verhindern / Unnachgiebigkeit Beaumanoirs wird deutlich, aber in der Reaktion auf ihre Entschleierung auch Rebeccas äußerliche Wirkung	172- 256	Andante con moto; 9/8; D-Dur	Ensemble mit Chor
II,15 / 81-88	Beaumanoir spricht das Urteil aus / Höhepunkt	257- 276	Andante; 4/4; D-Dur	Solo (deklamatorisch)
II,15 / 89-135	Chor der Templer unterstützt das Urteil, Beaumanoir fragt Rebecca, ob sie sich verteidigen wolle; Rebecca nimmt das Urteil an, wendet sich jedoch an Guilbert, ob es gerecht sei; er verweist auf das Blatt / Rebecca erneut als furchtlos und selbstbewusst dargestellt	277- 481	Allegro con fuoco; 4/4; e-Moll	Chor der Templer; Solo (deklamatorisch / arios); Chor; Solo (arios); Chor; Rezitativ
II,15 / 136- 143	Rebecca beschließt zum letzten Mittel zu greifen / Wendepunkt	482- 519	Andante con moto; 3/4; g-Moll	Solo (arios)
II,15 / 144- 151	Rebecca prangert die Anklage als Lüge an und fordert ein Gottesgericht / Aufzeigen eines möglichen alternativen Ausgangs	520- 536	Piu mosso; 4/4	Solo (deklamatorisch)
II,15 / 152- 191	Beaumanoir gibt dem Gesuch zögerlich statt, Bois Guilbert wird als Kämpfer für den Orden bestimmt / partiell glückliche Wendung mit Hoffnungsschimmer, aber weiterhin dramatische Spannung; offenes Ende	537- 671	Allegro vivace; 4/4	Solo; Ensemble mit allgemeinem Chor; Soli (Chor der Templer)
II,15 / 192- 201	Rebecca, Beaumanoir und Chor wenden sich an Gott, Bois Guilbert ist verzweifelt, dass er sie nun nicht mehr selbst retten kann / Abschließender Chor, Parallele zum Beginn des Finales	672- 742	Andante maestoso / Allegro con brio; 4/4; g-Moll / B-Dur	Ensemble mit Chor

Es zeigt sich eine Untergliederung des Finales in vier Abschnitte, die als Einleitung, Sujet I und II, sowie Ausklang bezeichnet werden können. Die Einleitung<sup>981</sup> entspricht dem Aufbau der Situation beziehungsweise des szenischen Tableaus, wobei die Takte 132-171 bereits überleitend sind. Sujet I<sup>982</sup> beinhaltet die Gegenüberstellung von Rebecca und Beaumanoir über die Entschleierung und die Urteilsverkündung, hierbei sind ein Triolenmotiv sowie ein prägnantes Bassmotiv vorherrschend und verbindend. Das Sujet II<sup>983</sup> konstituiert sich aus der Einbindung Bois Guilberts und den Überlegungen zum Gottesgericht. Musikalisch geprägt wird es von jenem Material, welches das Seitenthema der Ouvertüre ausmacht. Der Ausklang<sup>984</sup> könnte auch als Reprise bezeichnet werden, da der Chor im Andante maestoso in der Tonart und thematisch an den Eingangsschor anknüpft, bevor er in Dur wechselt und den Akt mit einem lichten Ausdruck des Gottvertrauens beendet. Jeder Abschnitt ist von dem Kontrast langsam-schnell sowie der Gegenüberstellung beziehungsweise Verknüpfung von Chor und Soli geprägt.

Die Einleitung beginnt mit einem mehrstimmigen Chor des Volkes, der vor allem in seiner Farbgebung hervorsticht. Diese resultiert aus vielfachen dynamischen Wechseln und Schattierungen sowie aus der hervorgehobenen Verwendung einzelner Instrumente im Orchester. Die ersten Takte sind ein markanter Forte g-Moll Einstieg im gesamten Orchester, zu dem der Chor kontrastierend im Piano einsetzt, nur von Streichern begleitet.<sup>985</sup> Einen besonderen Effekt erzielt Marschner bei der Ausgestaltung der Worte „Böses sinnet“, wobei er den vierstimmigen, von einem chromatischen Aufgang geprägten Chorsatz von Oboen und Fagotten doppeln lässt, ohne die übrigen Bläser einzubeziehen:

---

<sup>981</sup> Takt 1-171. Klavierauszug 2. Fassung, S. 142ff.

<sup>982</sup> Takt 172-481. Klavierauszug 2. Fassung, S. 150ff.

<sup>983</sup> Takt 482-671. Klavierauszug 2. Fassung, S. 163ff.

<sup>984</sup> Takt 672-742. Klavierauszug 2. Fassung, S. 172ff.

<sup>985</sup> Takt 1ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 142.



Den Effekt des Zusammenklanges von Oboen und Fagott nutzt er nochmals bei „denn das Kreuz sei hier Panier“<sup>987</sup>. An dieser Stelle tritt nach kurzer Zeit zusätzlich das Horn hinzu, bevor bei „Gott selbst ist Richter“<sup>988</sup> das gesamte Orchester<sup>989</sup> zu hören ist. Ein solistisches „Semper leo percutiator“<sup>990</sup> Beaumanoirs bildet den Übergang zum Chor der Templer. Dieser ist unisono in periodisch aufgebauten Strophen angelegt, wobei der lateinische Wahlspruch des Ordens als Refrain dient. Markant ist die fließende Orchesterbegleitung: Sie besteht zunächst aus Staccato-Streicherketten, die in der zweiten Strophe durch mit dem Chor spielende Holzbläser ergänzt werden. Die dritte Strophe zeichnet sich dadurch aus, dass die Holzbläser nun ebenfalls in die Sechzehntelketten einstimmen, die Hörner und Trompeten akkordisch hinzutreten und die Posaunen den Gesang des Chores doppeln. Aufgrund der strophischen Repetition und des sukzessiven Ausbaus des Orchesters erhält der Männerchor einen düster-bedrohlichen Charakter. Beaumanoirs anschließendes Rezitativ verharret in diesem Tonfall, da die Streicher ihn mit Tremoli begleiten.

<sup>986</sup> Takt 13ff. Partiturschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205b: hs. Partitur (2. Bd.), Nr. 13 Finale, S. 2.

<sup>987</sup> Takt 20ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 143.

<sup>988</sup> Takt 22ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 143.

<sup>989</sup> Exklusiv Pauke, die hier nicht vorgesehen ist.

<sup>990</sup> Takt 28ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 143.

Im darauffolgenden Allegro furioso werden beide Chöre vereint, wobei sie teils eine Sechsstimmigkeit erreichen. Der Chor der erregten Masse ist stets im Fortissimo gehalten, ergänzt durch Sforzati, das vollbesetzte Orchester kreiert zusätzlich eine aufgepeitschte Stimmung durch gebrochene Dreiklangsläufe und Synkopen. Im anschließenden rezitativischen Übergang verwendet Marschner erneut die klangfarbliche Verbindung von Oboe und Fagott, dies bei den Worten „Der Ärmste ach!“, wenn Beaumanoir feststellt, dass Bois Guilbert Rebeccas Zauber unterliegt.<sup>991</sup>

Einen Kontrast zur düster-bedrohlichen Stimmung des ersten Teils des Finales stellt das Andante con moto dar, mit dem auch ein Tonart-, Taktart- und Tempowechsel erfolgt. Hier bittet Rebecca Beaumanoir flehentlich, den Schleier nicht abnehmen zu müssen, vorherrschend sind in der Melodielinie Wechsel- und Seufzerfiguren. Der Chor übernimmt diese Figuren, während Rebecca sich gedanklich an Gott wendet und ihre aktuelle Situation als Strafe für ihre Liebe zu einem Christen sieht. Ihre Gesangslinie ist deutlich vom Chor abgesetzt, auch wenn sie im Duktus gleich bleibt. Rebecca singt in den Pausen des Chores, und ihr immer wieder erneuter Angang zu Spitzentönen wird von der Flöte begleitet. Dieser intrinsische Abschnitt wird von Beaumanoir unterbrochen, unterstützt von Fagotten, Posaunen, Celli und Bässen. Der Urteilsspruch selbst wird von Hörnern und Posaunen markiert.

Über das Andante und das Più mosso vollzieht sich der Aufbau zum Allegro con fuoco. Der gesamte Abschnitt wird geprägt von einem Bassmotiv, das zunächst die Urteilsverkündung untermalt, sich dann jedoch als dominierendes Material des Abschnitts erweist:



992

**Allegro con fuoco**  $\text{♩} = 108.$  ***f*** ***f***

**Guth.**  
**or!**

Him-mel göhnt al-lein der He-xe Blut, sie ster-be in des Schei-ter-hau-fens Gluth! den  
ciel sol pla-ca-di lei sangue ancor, sal-ro-go mo-ra con in-fa-mior or! Il

***f***

993

Auch Rebecca übernimmt den Tonfall ihrer Peiniger, wenn sie sich an Bois Guilbert wendet:

<sup>991</sup> Takt 162f. Klavierauszug 2. Fassung, S. 150.

<sup>992</sup> Takt 256f. Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205b: hs. Partitur (2. Bd.), Nr. 13 Finale, S. 30.

<sup>993</sup> Takt 273ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 156.

Ist die  
 puni re  
 Wahrheit hier ge-sagt,  
 der-mit a mörte and ar  
 wess man mich jetzt an-ge - klagt?  
 sen - za tut - to im-pria spie - gar -

994

Zunächst bringt sie jedoch in Takt 311 einen motivischen Wechsel ein, der mit einem metrischen Wechsel zusammenfällt. Hier beschreibt Rebecca teilweise melismatisch ausgeziert und von der Flöte begleitet ihre Situation, bevor sie in der direkten Frage an Bois Guilbert mit dem Bassmotiv ebenfalls in eine Anklage verfällt. Eine dreitaktige Generalpause markiert den Moment des Verstummens Bois Guilberts, ehe der Chor, thematisch wieder auf das Bassmotiv zurückgreifend, dies und das weitere Geschehenen kommentiert. Köhler empfindet das Allegro con fuoco als Herzstück des Finales und betont, dass es aufgrund „der Technik motivischer Arbeit zu eindrucksvoller Einheit geformt“<sup>995</sup> sei.

Das Sujet II ist motivisch vom Seitenthema der Ouvertüre geprägt, das für das Andante con moto zunächst in einen 3/4-Takt umgewandelt wird:

hen, Lich ich gleich mein Le - - ben nicht, ist es Got - - tes  
 te; Fi - - ta mia non pos - - so a - mar, ma l' Jd - - du  
 Ga - - be doch,  
 me la diè,

996

997

<sup>994</sup> Takt 357ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 158f.

<sup>995</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 152.

<sup>996</sup> Takt 127ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 6.

<sup>997</sup> Takt 490ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 163f.

Wahrheit und Sieg ver-leihn, er wird der Wahr-heit;  
 mit la a - - - sco - - - so stät, a te a - sco - - so

ein, ich kann sie jetzt nicht mehr be-frein, will ich nicht selbst das O-pfer sein, will ich nicht  
 car, più non la pos - so li - be - rar; con lei do - ver - ci - pi - tar, con lei do -

Wahr - heit Sieg ver - leihn. Er wird der Wahr - heit  
 nul - - la a - - - sco - - - so stät, a te a - sco - - so

Wahr - heit Sieg ver - leihn. Er wird der Wahr - heit  
 nul - la a - - - sco - - - so stät, a te già nul - - la a - -

999

<sup>999</sup> Takt 678ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 173.

### 5.8.3. Finale III

Das letzte Finale der Oper hat eine freiere Struktur als die beiden vorherigen. Es gibt weder, wie im ersten Finale, einen bestimmten musikalischen Topos, der verbindend ist, noch, wie im zweiten Finale, den wiederkehrenden kommentierenden Chor. Es ist jedoch, ähnlich wie Nummer 13, am voranschreitenden Handlungsverlauf ausgerichtet, der sich überwiegend auf das Schicksal Rebeccas bezieht. Die stetig abwechselnden musikalischen Abschnitte sind szenisch gedacht, wobei die beiden einschneidenden Wendepunkte im Gegenteil zu dem in sich geschlossenen Finale II von außen kommen: Das Erscheinen Ivanhoes und die Ankunft König Richards. Inhaltlich gesehen lassen sich so drei Abschnitte ausmachen, die im Libretto klar in drei Szenen aufgeteilt sind: Die Versammlung vor der Ankunft Ivanhoes (III,9), das Erscheinen des Ritters und das Gottesgericht (III,10), sowie das Eintreffen des Königs und der Schluss der Oper (III,11). Tempi- Taktarten- und Tonartwechsel zeigen auf musikalischer Ebene mehr Einschnitte an, diese ergeben sich vor allem in den ersten beiden Szenen aus dem Nachvollzug der einzelnen Handlungsmomente:

<b>Szene / Text-zeile</b>	<b>Inhalt / Dramaturgische Bedeutung</b>	<b>Takte</b>	<b>Tempo; Taktart; Tonart</b>
Ohne Text	Aufmarsch der Templer	1-76	Con moto; 4/4; E-Dur
III,9 / 1-10	Beaumanoir eröffnet die Versammlung und fragt nach einem Kämpen für Rebecca / Bedrohlichkeit der Situation wird aufgenommen, Anknüpfung an Finale II	77-111	L'istesso tempo; 4/4; e-Moll
III,9 / 11-22	Rebecca fordert die Einhaltung der Frist bis zum letztmöglichen Zeitpunkt, Beaumanoir gewährt dies / retardierendes Moment zur Spannungssteigerung	112-158	Andante con moto; 4/4; D-Dur
III,9 / 23-55	In einem a parte Austausch bietet Bois Guilbert Rebecca nochmals an sie zu retten, sie weist ihn mit einem Fluch zurück; er scheint zunehmend dem Wahn zu verfallen / letzte direkte Konfrontation zwischen dem Templer und der Jüdin, sein mentaler Verfall wird sichtbar	159-233	Andante / (Allegro) <sup>1000</sup> Agitato; 4/4; e-Moll
III,9 / 55-64	Bois Guilbert wieder im öffentlichen Raum, spricht mit Beaumanoir über Rebecca / Rückführung in die öffentliche Sphäre	234-261	(Andante); 4/4
III,9 / 65-85	Beaumanoir betont die Frist und lässt den Scheiterhaufen anzünden, intrinsischer Moment bei Rebecca und beim Chor, Hoffnung auf Rettung /	262-295	Andante / Più mosso; 4/4; F-Dur

<sup>1000</sup> In den Abschriften aus Wolfenbüttel und Kopenhagen wird dieser Abschnitt mit Allegro agitato, in den Klavierauszügen mit Agitato überschrieben.

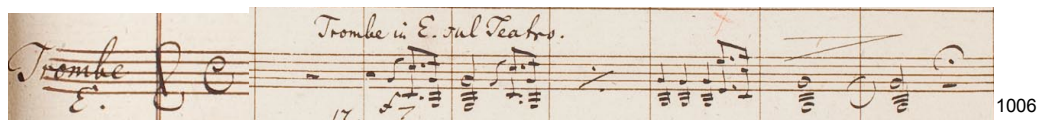


	Spannungssteigerung		
III,9 / 86-98	Ein Trompetenstoß verkündet das Ankommen eines Kämpen / Stimmungswechsel und Wendepunkt	296- 364	Presto; 4/4; D-Dur
III,10 / 1-2	Ivanhoe erscheint mit geschlossenem Visier als Kämpen, Beaumanoir fragt ihn nach seinem Stand und Namen / Beginn des Denouements	365- 373	Andante con moto; 4/4; D-Dur
III,10 / 3-6	Bois Guilbert zeigt sich als eifersüchtig und rachedurstig, Ivanhoe deckt seine Identität auf / Bois Guilberts geistiger Zustand wird nochmals verdeutlicht und mit Ivanhoes kontrastiert	374- 391	Molto agitato; 4/4; h-Moll
III,10 / 7-21	Allgemeine Überraschung über Ivanhoes Erscheinen, dieser zeigt sich als kampfbereit, Beaumanoir eröffnet den Kampf / schnelle Handlungsfortschreitung	392- 444	Allgreo vivace; 4/4; B-Dur
III,10 / 22-29	Kampf und Entscheidung des Gottesurteils	445- 483	Moderato; 4/4; F-Dur
III,10 / 30-37	Ivanhoe sieht seine Pflicht als getan an, Rebecca freut sich, dass sie ihm ihr Leben verdankt / letzter persönlicher Moment zwischen Rebecca und Ivanhoe	484- 513	Piu mosso; 4/4; A-Dur
III,10 / 38-41	Der Chor kündigt den König an / erneuter Wendepunkt, Aufnahme der beiden weiteren Handlungsstränge	514- 551	Presto; 4/4; A-Dur
III,11 / 1-21	Richard gibt der Dreiecksgeschichte unwissentlich eine eindeutige Richtung, indem er auf Rowena verweist, Rebecca zieht sich zurück / Richard erscheint als großherzig, da er selbst einer Jüdin Entschädigung angedeihen lässt, zudem qualifiziert er sich als Herrscher, indem er die Willkür unterbindet	552- 638	Meno mosso
III,11 / 22-25	plötzliches Ende, Recht und Ordnung sind wieder hergestellt	639- 719	Allegro molto con fuoco; 4/4; E-Dur

Der Gesang ist in diesem Finale stark deklamatorisch geprägt, das Orchester weitgehend unabhängig von den Parts der Sänger. Es wird teilweise zur Stimmungszeichnung, teilweise aber auch textausdeutend oder kommentierend verwendet. Der Chor hingegen ist Merkmal einer sich zum Schluss hin steigernden Ausrichtung. Köhler bemerkt über diese letzte Nummer der Oper:

„Insgesamt war dieses Finale das am freiesten geformte und modernste, das Marschner bis zu diesem Zeitpunkt geschaffen hatte. Auf der Grundlage entwicklungsmotivischer Arbeit, die im *Templer* noch stärker und innerlicher ausgewertet erscheint als im *Vampyr*, gelang ihm eine Form von höchster Ungeboundenheit und textentsprechender Schmiegsamkeit, die in steigender Anlage Zuspitzung und Lösung des dramatischen Konfliktes frei dahinströmend gestaltet.“<sup>1001</sup>

Zwischen Nummer 17 und 18 gibt es keinen fließenden Übergang, denn obwohl Bois Guilbert anmerkt „Horch! schon tönet die Trompete, | Fort denn, fort zum Blutgericht!“<sup>1002</sup>, ist eine szenische Verwandlung und ein bühnenwirksamer Aufmarsch der Templer<sup>1003</sup> vorgesehen. Dieser findet während des Marsches statt, der sowohl aus dem Orchestergraben heraus, als auch von der Bühne erklingt.<sup>1004</sup> Erst wenn dieses szenisch-musikalische Tableau gestellt ist, eröffnet die dramatische Handlung. Sie beginnt mit einem öffentlichen Austausch zwischen Beaumanoir und Rebecca, der im Falle des Tempplers rezitativisch, bei der Jüdin arios ausgeführt ist. Beaumanoir ist auf den Fortgang des Gerichts ausgerichtet, er weist den Herold an, die Trompeten als Aufforderung für einen Kämpfen erschallen zu lassen, was hier auf der Bühne geschieht. Bei der Trompetenfanfare erkennt Gaartz eine Ähnlichkeit zum Beginn des Hauptthemas der *Fidelio*-Ouvertüre:<sup>1005</sup>



Rebecca hingegen wird bei der Bitte um die Gewährung der vollen Frist erneut als gottesfürchtige, unschuldig-vertrauende junge Frau gezeigt, was orchestral durch die ausschließliche Verwendung von überwiegend akkordisch eingesetzten Holzbläsern und Hörnern geschieht. Erst bei den düsteren Worten „Ist diese letzte Frist vorbei, | So gescheh’ sein heil’ger Wille“ kommen die Streicher pianissimo mit Sechzehntel-Tonwiederholungen und einem von Pausen durchzogenem und so stockend wirkendem Rhythmus hinzu.

Dem öffentlichen Austausch zwischen dem Großmeister und der Jüdin<sup>1008</sup> folgt, getrennt durch ein kurzes, lediglich instrumental angedeutetes Gebet, ein privater Disput zwischen

<sup>1001</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 160.

<sup>1002</sup> Bois Guilbert, Akt III, 8. Szene, Zeile 50f. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 78.

<sup>1003</sup> Vgl. Kapitel 4.4.1. Dramaturgisch-inhaltliche Aspekte.

<sup>1004</sup> Vgl. Kapitel 5.5. Instrumentale Nummern.

<sup>1005</sup> Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 51.

<sup>1006</sup> Takt 94ff. Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205c: hs. Partitur (3. Bd.), Nr. 18 Finale, S. 7.

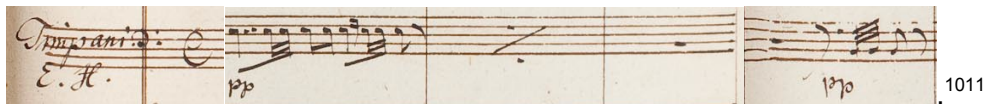
<sup>1007</sup> Takt 1-4. Ludwig van Beethoven: *Fidelio*, 1933 / 1961.

<sup>1008</sup> Takt 787-156. Klavierauszug 2. Fassung, S. 205ff.

Bois Guilbert und Rebecca<sup>1009</sup>. In dieser kleinen Szene wird der Zustand der beiden Handelnden, sowie das Spanungsverhältnis zwischen ihnen nicht nur textlich, sondern vor allem auch musikalisch vermittelt. Bois Guilbert ist im Zustand der Verwirrtheit, versucht dennoch erneut Rebecca von einer gemeinsamen Flucht zu überzeugen. Sie hingegen bleibt standhaft und wendet sich von ihrem Gegenüber ab. Bois Guilberts Unruhe zeigt sich vor allem in kurzen, abgehackten Motiven mit (Doppel-)Punktierungen in einer von Pausen durchsetzten Gesangslinie:



Im Orchester wird er von teilweise mit der Melodielinie geführten Streichern und einer pochenden Pauke begleitet, die einen ebenfalls von Doppelpunktierungen, kurzen Notenwerten und Pausen geprägten Rhythmus spielt:



Obwohl Rebeccas Replik aus demselben Material besteht, wirkt sie weniger gehetzt, weil einerseits die Holzbläser und Hörner wieder hinzugenommen werden, andererseits die Gesangslinie zum Schluss des Andantes hin in Melismen überführt wird.<sup>1012</sup> Dem Agitato liegt dasselbe thematische Material zugrunde, jedoch wird es weiter ausgearbeitet,<sup>1013</sup> in einer Variante, die bereits in der Ouvertüre in der Überleitung vom langsamen zum schnellen Teil zu hören war. Die von Pausen zerrissene Struktur ist beibehalten, zudem wird die Orchesterbegleitung in den Streichern zunehmend zur Tonwiederholung im Staccato, ergänzt mit Tremoli und Paukenwirbel, was den nervösen Eindruck verstärkt. Dieser Abschnitt Bois Guilberts steht im Piano, jedoch wird die Aussage „Nur rasch davon! | Und lange schon, | Eh' sie sich besinnen, | Bist Du von hinnen“<sup>1014</sup> mit zwei Crescendi und Decrescendi, Wortwiederholungen, Spitzentönen in der Gesangslinie sowie dem partiellem Hinzuziehen des Horns zur Begleitung der Sängerstimme betont. Rebeccas Replik<sup>1015</sup> ist ein kraftvoller Kontrast hierzu, es setzt, zunächst mit Ausnahme der Hörner, das gesamte Orchester im Fortissimo ein. Die Linie des Soprans beginnt mit einem Crescendo auf einen Spitzenton hin und sieht zusammenhängende Phrasen mit langen Notenwerten vor, die sich nicht aus dem bisher dominierendem Motiv speisen und im Gegensatz zu Bois Guilberts hervorgestoßenen Aussagen stehen. Bois Guilberts kann dieser, unter anderem von dreifachen Posaunen unterstützten Stärke, musikalisch nichts entgegensetzen. Bei seinem erneuten Einsatz fällt er in seinen vorherigen Duktus, die Bläser brechen fast komplett weg

<sup>1009</sup> Takt 159-233. Klavierauszug 2. Fassung. S. 208ff.

<sup>1010</sup> Takt 166ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 208.

<sup>1011</sup> Takt 166ff. Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205c: hs. Partitur (3. Bd.), Nr. 18 Finale, S. 12.

<sup>1012</sup> Takt 182ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 209.

<sup>1013</sup> Takt 184ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 209.

<sup>1014</sup> Takt 199-207. Klavierauszug 2. Fassung, S. 210.

<sup>1015</sup> Takt 207-222. Klavierauszug 2. Fassung, S. 210f.

und die Streicher spielen wieder unruhige Figuren im Piano. Diese abseits des öffentlichen Geschehens stattfindende Auseinandersetzung erweist sich in der musikalischen Anlage als in sich geschlossen in einer dreiteiligen Form. Das hier verarbeitete motivische Material wird von Marschner jedoch auch für die Überleitung in die reale Sphäre<sup>1016</sup> genutzt. Bois Guilbert zeigt sich in seinem kurzen Austausch mit dem Großmeister weiterhin verwirrt, sein Rezitativ wandert tonal von e-Moll über f-Moll nach es-Moll und zurück nach e-Moll, bevor der Ritter wieder in ‚tiefes Brüten‘ versinkt.

Beaumanoirs Ankündigung des Fristablaufs sowie der Befehl zum Anzünden des Holzstoßes erfolgen rezitativisch. Zu der Feststellung, dass die Sonne immer tiefer sinke, intonieren die Streicher Vorhaltfiguren, die das durch diese Aussage beim Hörer evozierte Bild sowie das drohende Schicksal akustisch wahrnehmbar machen:

Zwischen der Bekanntmachung des Endes der Frist und dem Befehl zum Entzünden des Feuers erklingt ein kleines Gebet Rebeccas vor dem Hintergrund des mitleidsvollen Chors. Der Wendepunkt wird durch Trompetenfanfaren auf der Bühne angekündigt, sie sind das Zeichen für das Nahen eines Kämpens und für den musikalischen Umschwung vom Andante in F-Dur zum Presto in D-Dur. Dies ist das Tempo eines voll instrumentierten fünfstimmigen Jubelchores, der durch Rebeccas und Bois Guilberts Soli ergänzt wird, die in hoher Lage<sup>1018</sup> und mit zahlreichen Auszierungen versehen sind. Die beiden Kontrahenten stehen sich in diesem Abschnitt mit partiellen Parallelführungen, Fortspinnungen und Imitationen in der

<sup>1016</sup> Takt 234-261. Klavierauszug 2. Fassung, S. 211f.

<sup>1017</sup> Takt 262ff. Partiturnabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205c: hs. Partitur (3. Bd.), Nr. 18 Finale, S. 21.

<sup>1018</sup> Bereits Isaac Errett Reid stellt fest, dass die Partie der Rebecca auf diesen vier Seiten mit Chor sechzehnmal das a'' und einmal das h' verlangt. Isaac Errett Reid, Jr.: *Some Epic and Demonic Baritone Roles*, 1968, S. 177.

musikalischen Sprache näher als teilweise in ihren vorherigen Begegnungen, was neben satztechnischen Gründen auch ein Zeichen ihrer außerordentlichen Erregung sein kann, die in den Ausführungsanweisungen hervorgehoben wird: ‚In heftiger Gemüthsbewegung‘ (Bois Guilbert) und ‚Ausser sich vor Freude‘ (Rebecca).<sup>1019</sup> Bois Guilbert endet jedoch mit seiner Aussage ‚Schon einen traf der Rache Strahl‘<sup>1020</sup> einen Takt später als Rebecca und der Chor, womit er bereits auf seine Drohung gegenüber Ivanhoe hinweist, die nach einem kurzen deklamatorischen Einwurf Beaumanoirs erfolgt. Die erste Hälfte dieser 13 Takte<sup>1021</sup> zeigt Bois Guilbert weiterhin erregt über den vermeintlichen Verrat seiner Liebe, was sich in crescendierenden Triolenketten in den Streichern und Haltetönen in Klarinetten und Fagotten manifestiert. Ivanhoes Replik und die Nennung seiner Identität in einer kadentialen Wendung wird von Bläserfanfaren begleitet, wobei der Name Ivanhoe in einem Septsprung erreicht wird. Die ersten elf Takte des anschließenden Allegro vivace spiegeln die Reaktionen auf diese Enthüllung wider, stellen jedoch nur eine kurze Unterbrechung des Austausches zwischen den beiden Rittern dar. Ivanhoes Gesangslinie wird geprägt von Dreiklangmotivik, was ihn von der deklamatorischen Vortragsweise der Templer abhebt, und hier im unisono mit Horn, Bratschen und Celli über Tremoli der Violinen einen besonderen Effekt erzielt:

---

<sup>1019</sup> Klavierauszug 2. Fassung, S. 214f.

<sup>1020</sup> Takt 357-359. Klavierauszug 2. Fassung, S. 218.

<sup>1021</sup> „Ihr Buhle bist Du, ja ich kenne Dich! | Schlau wußtest Du ihr Herz mir zu entwenden; | Du wirst nicht triumphiren über mich, | Mein Stahl soll bald Dein Leben enden.“ Takt 374-386. Klavierauszug 2. Fassung, S. 218f.





Mit Hilfe der unterschiedlichen Klangfarben setzt Marschner erneut die kämpferische und die religiöse Sphäre voneinander ab. Bei Ivanhoes Ansage „Mit meinem Schwert will ich's vertheidigen, | Und Gott im Himmel mög' entscheiden“ verwendet er für die orchestrale Begleitung des ersten Halbsatzes Streicher in Sechzehntelläufen (Violinen und Bratschen), beziehungsweise mit einem aufstrebendem punktiertem Motiv (Celli), und für den choralartigen Nachsatz akkordisch geführte Holzbläser.<sup>1023</sup>

Die Musik für den Gotteskampf selbst wird mit Trompetenfanfaren auf der Bühne angekündigt und umfasst dann lediglich sechs Takte, in deren Verlauf zwei Kampfrunden szenisch dargestellt werden müssen. Wieder verwendet Marschner Tremoli in den Streichern, zu denen Rebeccas darauf folgende Hinwendung an Gott einen Kontrast darstellt, da er mit schnell gestoßenen Tönen in den Holzbläsern in hoher Lage sowie Pizzicati in den Violinen unterlegt wird. Mit Beaumanoirs ausgedrücktem Stauen über die Art des Gottesurteils moduliert Marschner von F-Dur nach A-Dur. Die Befreiung Rebeccas und ihr Dank an Ivanhoe stellt er in einer klar abgegrenzten musikalischen Struktur von

<sup>1022</sup> Takt 403ff. Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205c: hs. Partitur (3. Bd.), Nr. 18 Finale, S. 32.

<sup>1023</sup> Die Hörner sind in beiden Abschnitten eingesetzt.

zweimal acht beziehungsweise einmal zwölf Takten dar, melodisch ist sie nicht mehr deklamatorisch, sondern in einer liedhaften Sprache mit teils ariosen Verzierungen gehalten. Schlichtheit, Unschuld und Gottesglauben werden in diesen Takten vermittelt, es überrascht nicht, dass die Flöte erneut Rebecca zugeordnet wird.

Wieder ist eine Trompetenfanfare von der Bühne her das Signal für einen Wendepunkt, der Chor kündigt das Kommen des Königs an. Ab diesem Presto werden die Handlungsstränge, die auf musikalischer Ebene bisher nur im Finale I zusammenkamen und dort eher nebeneinander als miteinander verarbeitet wurden, zusammengeführt. Der letzte Abschnitt des Finales besteht aus zwei Chören und einem Wechselgespräch. Die beiden Rahmenteile stellen konventionelle Jubelchöre dar, der Mittelteil zeigt sich jedoch sowohl im durchbrochenen sprachlichem Metrum<sup>1024</sup> als auch in der musikalischen Darstellung konterkarierend zur inhaltlich scheinbar positiven Schlussaussage. Sowohl bei Ivanhoes Reaktion auf Richards Aussage zu seinem Lohn als auch bei Rebeccas Zurückweisung eines solchen, ist die orchestrale Begleitung in den Streichern nicht, wie erwartet werden könnte lieblich sondern unruhig, es erklingt ein Wechselmotiv, das an jenes aus Nummer 6 und Nummer 8 erinnert,<sup>1025</sup> und bei Rebeccas zweifach vorgetragener Feststellung „Was will die arme Jüdin mehr“ schließen sich das Liebesinstrument Flöte und die melancholisch klingende Klarinette der ‚schmerzlich‘<sup>1026</sup> zu singenden Melodielinie an.<sup>1027</sup>

## 5.9. Textvorlage und Komposition

Bei einer Werkbetrachtung, die, wie in den letzten Kapiteln, hauptsächlich auf die Musik ausgerichtet ist, ergeben sich andere Fragestellungen als bei einem zusätzlichen Einbinden der inhaltlichen Parameter. Im Folgenden sollen nun die Textvorlage und die Komposition in Bezug auf die Gesamtdramaturgie der Oper, die Relation von Text und Musik, die Darstellung der Personen sowie den Umgang mit den Handlungssträngen in Zusammenhang gebracht werden. Neben formalen und inhaltlichen Aspekten finden hierbei auch interpretatorische Überlegungen Berücksichtigung. Die Ergebnisse aus Kapitel 4.5. *Der Templer und die Jüdin* als ‚romantischer‘ Theatertext werden einbezogen, Ausgangspunkt ist jedoch zunächst der Notentext, nicht das Libretto.

Das Textbuch gliedert sich durch totale Konfigurationswechsel in neun, teilweise den Handlungssequenzen zugeordnete Abschnitte,<sup>1028</sup> die auf musikalischer Ebene nicht durchbrochen werden:

---

<sup>1024</sup> Innerhalb des vorherrschenden Jambus fallen Ivanhoe und Rebecca zwischenzeitlich in den Daktylus. Akt III, Szene 11, Z. 5, Z. 14-17. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 163.

<sup>1025</sup> Takt 578ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 225.

<sup>1026</sup> Ausführungsanweisung im Klavierauszug.

<sup>1027</sup> Zu einer weitergehenden inhaltlichen Deutung vgl. Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.

<sup>1028</sup> Vgl. Kapitel 4.4.1. Dramaturgisch-inhaltliche Aspekte.

**Akt I (Erste Fassung)**

Nummer	Einheit	Handlungssequenz (nach Nummer)		
		Templer und Jüdin	Gesellschaftliche Ordnung	Dreiecks-geschichte
1-2	Überfall auf die Sachsen und Rückblick	1	(1)	X
		X	Dialog	Dialog
		X	2	X
3	Hütte des Einsiedlers	X	Dialog	X
		X	3	X
		X	Dialog	X
4-8	Ereignisse in Torquilstone	X	Dialog	X
		X	4	X
		X	Dialog	X
		X	5	X
		Dialog	X	X
		6	X	X
		Dialog	X	Dialog
		X	X	7
		8	8	8

**Akt I (Zweite Fassung)**

Nummer	Einheit	Handlungssequenz (nach Nummer)		
		Templer und Jüdin	Gesellschaftliche Ordnung	Dreiecks-geschichte
1-3	Überfall auf die Sachsen und Rückblick	1	(1)	X
		X	Rezitativ	Rezitativ
		X	(2)	2
		X	Rezitativ	X
		X	3	X
4	Hütte des Einsiedlers	X	Dialog	X
		X	4	X
		X	Dialog	X
5-8	Ereignisse in Torquilstone	5	X	X
		6	X	X
		Rezitativ	X	Rezitativ
		X	X	7
		8	8	8



**Akt II**

Nummer	Einheit	Handlungssequenz (nach Nummer)		
		Templer und Jüdin	Gesellschaftliche Ordnung	Dreiecks-geschichte
9-11	Zusammenkunft unter der Eiche	X	9	X
		(Dialog) <sup>1029</sup>	Dialog	X
		X	10	X
		X	Rezitativ	X
		X	11	X
12	Templestowe I	Dialog	X	X
		12	X	X
		(Dialog) <sup>1030</sup>	X	X
13	Gericht der Templer	13	X	X

**Akt III**

Nummer	Einheit	Handlungssequenz (nach Nummer)		
		Templer und Jüdin	Gesellschaftliche Ordnung	Dreiecks-geschichte
14-15 <sup>1031</sup>	Feier der Sachsen	X	(14)	14
		X	X	Dialog
		X	(15)	15
		Dialog	(Dialog)	(Dialog) <sup>1032</sup>
16-17	Templestowe II	16	X	X
		17	X	X
18	Gottesurteil	18	18	18

Diese Übersicht verdeutlicht, dass die thematische Untergliederung der Akte, die jeweils einen Fokus auf die Nebenhandlungen zu Beginn, und auf die Haupthandlung im weiteren Verlauf aufweisen, mit einer musikalisch-formalen Intensivierung hin zu größeren Szenenkomplexen verbunden ist. Dies zeigt sich ausgeprägt und bereits in der ersten Fassung im dritten Akt, die Änderung zur zweiten Fassung belegen jedoch, dass dieses Prinzip bewusst gewählt und in der Überarbeitung auch für den ersten Akt angewandt wurde. Er ist in der ersten Version der textintensivste Aufzug, wären aber die Kürzungen das einzige Ziel der Überarbeitung gewesen, hätten, wie von Dorn impliziert, lediglich die Striche in den Dialogen festgelegt werden müssen. Durch die Überarbeitungen erreicht Marschner eine

<sup>1029</sup> Akt II, 5. Szene in der ersten Fassung.

<sup>1030</sup> Nur in der ersten Fassung.

<sup>1031</sup> Nummer 14 enthält auch die Romanze Ivanhoes.

<sup>1032</sup> Nur in der ersten Fassung.

größere Dichte dieses ersten Teils der Oper und eine formale Annäherung an den zweiten Teil. Es lässt sich hieraus schließen, dass die ursprünglich differierende formale Gestaltung des ersten und zweiten Parts von Librettist und Komponist nicht als solche intendiert war, sondern sich im Laufe des Entstehungsprozesses ergab. Bei der Betrachtung des Librettos lässt sich feststellen, dass die geschlossenen Formen verstärkt im ersten Akt zu finden sind, dieses Verhältnis fällt in der zweiten Fassung jedoch weniger auf, da Marschner mit den Rezitativen teilweise fließende Übergänge schafft. Die Umarbeitung des ersten Akts zeigt sich in diesem Zusammenhang auch als Bekenntnis zur größeren und offeneren Form.

Insbesondere in der zweiten Fassung ist zu bemerken, dass alle drei Akte einem ähnlichen Schema entsprechen. Der erste Teil, bestehend aus der Introduktion und ein bis zwei weiteren, überwiegend in sich geschlossenen Nummern, ist von der musikalischen Sprache eher volkstümlich, teilweise singspielartig-schlicht. Hierbei ist der Chor mindestens partiell eingebunden, es ergibt sich dadurch zwangsläufig eine (halb-) öffentliche Situation. Der mittlere Abschnitt besteht aus maximal ein bis zwei Nummern, er ist der privaten Kontemplation beziehungsweise dem Miteinander weniger Personen<sup>1033</sup> vorbehalten. Der jeweils letzte Abschnitt besteht bei den letzten beiden Aufzügen lediglich aus dem Finale, das groß besetzt und auf szenisch-musikalische Wirkung hin bedacht ist. Nach der Umarbeitung ist auch der dritte Teil des ersten Aktes zu einer ineinander übergehenden musikalischen Einheit umgeformt, so dass kein gesprochenes Wort mehr zu hören, und ein Intensivieren der Spannung bis zum Aktschluss auszumachen ist. Für alle drei Aufzüge zeigt sich in der zweiten Fassung ein Aufbau in drei zueinander kontrastierenden ‚Sätzen‘: 1. volkstümlich-kleinteilig, 2. kontemplativ-dialogisierend, weitgehend ohne Chor, 3. große szenisch-musikalische Einheit ohne gesprochenen Dialog. Den drei unterschiedlichen Handlungssträngen und effektreichen Einzelszenen, die sich in mehreren Spannungsmomenten aneinanderreihen, wird so eine textlich-musikalische Grundstruktur unterlegt, die neben dem dramaturgisch-inhaltlichem Ineinandergreifen der Erzählverläufe und der Verknüpfung der Figuren dem Werk eine verbindende Form gibt.

Während die Überarbeitungen zur zweiten Fassung auf musikalischer Seite zu einer größeren Einheit in der formalen Struktur geführt haben, machen sich auf inhaltlicher Ebene Verschiebungen bemerkbar, denn einige Handlungselemente der drei Stränge werden reduziert oder eliminiert. Die Figur des Athelstane taucht nicht mehr auf, so dass Cedric weder auf politischer noch auf familiärer Ebene eine direkte Begründung für seine Opposition hat. Das aus dem Gleichgewicht geratene soziale System spielt eine untergeordnete Rolle, die Frage, ob der Herrscher seiner Aufgabe gerecht wird, ist nebensächlich. Insgesamt wird die gesellschaftlich-politische Brisanz der Geschichte geschmälert. Einerseits werden die Schwierigkeiten zwischen Sachsen und Normannen zu einer Folie, bei der die Auftritte der

---

<sup>1033</sup> Der Chor kommt beim Lied des Einsiedlers zwar hinzu, ist jedoch erst gegen Ende der Szene und von außen her präsent.

für diesen Handlungsstrang wichtigen Figuren Richard und Locksly stark gekürzt sind. Andererseits wird die Darstellung des jüdischen Elements stark limitiert, indem die Rolle des Isaac diminuiert wird. Mit den Änderungen an der Figur Rowenas, insbesondere mit der Kürzung der Szenen I,10 und I,11 sowie der Nummer 5, wird ihre Figur geschwächt und in der Folge die Dreiecksgeschichte Rowena – Ivanhoe – Rebecca. Im Gegenzug verstärkt sich der Zuschnitt auf die operngeschichtlich konventioneller scheinende Beziehung Bois Guilbert – Rebecca – Ivanhoe, nicht zuletzt aufgrund der musikalischen Aufwertung ihrer Auftrittsszenen. In diesem Kontext ist zu betonen, dass Marschner auch nach der Überarbeitung an Dialogen festhielt, nämlich im mittleren Teil von Akt I, im ersten und zweiten Abschnitt von Akt II, sowie im dritten Aufzug in der ersten Einheit. Von den nicht-vertonten Dialogen in der zweiten Fassung betreffen nur Akt II, 5. bis 6. Szene sowie Akt III, 3. bis 5. Szene Figuren, die prinzipiell nicht-singend konzipiert sind.<sup>1034</sup> Wird ein diesbezüglicher praxisorientierter Grund für die ausbleibende Umarbeitung negiert,<sup>1035</sup> bleibt zu vermuten, dass Marschner um den Effekt der szenischen Darstellung der dialogischen Passagen fürchtete, wenn sie nicht in gesprochener Sprache vorgetragen würden. Dies ist vor allem aufgrund der Beibehaltung der Dialoge zwischen dem Schwarzen Ritter und Bruder Tuck beziehungsweise Locksly sowie des Monologs Wambas anzunehmen, die einen heiteren Kontrast zur düsteren Haupthandlung bilden. Bei der Aufrechterhaltung Isaacs als sprechende Figur könnte Wohlbrücks sprachliche Zeichnung des Juden eine Rolle spielen,<sup>1036</sup> die bei der rezitativischen Umarbeitung an Prägnanz verloren haben würde. Wie bereits bei der Betrachtung des Textbuches festgestellt, sind die Übergänge zwischen Sprache und Musik jeweils aus der szenischen Handlung oder dem emotionalen Zustand heraus motiviert. Die in der zweiten Fassung übrig bleibenden Wechsel begründen sich im situationsbezogenen Anstimmen eines Liedes (Nummer 3, 10 und 15), in der außergewöhnlichen mentalen Verfassung der singenden Person (Nummer 12) oder ereignen sich nach einem vollständigen Szenenwechsel (Nummer 5, Nummer 16).

Aus der Textvorlage ergibt sich eine unterschiedliche Gruppierung der Handelnden nach dramaturgisch-inhaltlicher Bedeutung und nach musikalisch-quantitativem Anteil am Geschehen.<sup>1037</sup> In der musikalischen Ausgestaltung zeigen sich erwartungsgemäß Rebecca und Bois Guilbert am profiliertesten. Ihnen schreibt Marschner eigene musikalische Sphären und wiederkehrende Motive zu. Bei Rebecca werden einerseits Gottvertrauen und Unschuld, andererseits Standhaftigkeit und Mut hervorgehoben, was sich in ihrer stimmlichen Disposition zwischen lyrischem und (jugendlich-) dramatischem Sopran widerspiegelt. Ihre ‚weibliche‘ Seite zeigt sich in den Gesangspartien häufig in lieblichen, melodischen Phrasen, oft liedhaft mit kleinen Intervallgängen oder kleineren Verzierungen. Für ihre Sphäre

<sup>1034</sup> Isaac und Malvoisin.

<sup>1035</sup> Bspw. durch die Annahme, dass diese kleinen Partien durch Choristen zu besetzen wären.

<sup>1036</sup> Vgl. Kapitel 4.4.1. Dramaturgisch-inhaltliche Aspekte.

<sup>1037</sup> Vgl. Kapitel 4.4.1. Dramaturgisch-inhaltliche Aspekte und 4.4.2. Textlich-musikalische Aspekte.

bezeichnend ist auch der Einsatz der Holzbläser. Die Flöte wird mehrfach parallel zur Singstimme geführt oder sie nimmt Motive dieser auf beziehungsweise führt sie fort. Zudem erklingt das Holz homophon, was in den teils gebetsartigen Passagen Rebeccas eine choralartige Wirkung entfaltet. Die Tugenden der Titelheldin verbinden sich mit außerordentlicher Schönheit, der Anlass für ihre Entführung. Im Finale II wird diese Ausstrahlung zusammengefasst:<sup>1038</sup> Die junge Frau bittet darum, sich nicht vor fremden Männern entschleiern zu müssen. Dies geschieht in einem flehentlichen ariosen Tonfall, die achttaktige melodische Einheit ist von Wechsel- und Seufzerfiguren geprägt. Nach der Entschleierung zeigt sich das Volk, das vorher vehement den Tod der Jüdin forderte, von ihrer Anmut eingenommen. Auffällig ist, dass die erste Reaktion ihrer Stimme gilt, nicht der optischen Schönheit.<sup>1039</sup> Folgerichtig nimmt der Chor wie im Bann die Melodie Rebeccas im Piano auf, während sie sich, zunehmend arioser und auf Spitzentöne ausgerichtet, an Gott wendet. Im Orchester begleiten die Violinen den Chor, die Flöte übernimmt die Linie des Soprans.<sup>1040</sup>

Mut und Standhaftigkeit werden durch das Repetieren oder Sequenzieren einzelner Motive dargestellt, diese zeichnen sich meist durch Kürze aus. In Verbindung mit der Hinwendung an Gott finden lange Notenwerte, sowie schrittweise Tonfortschreitung oder Dreiklangsmelodik Verwendung. Bezeichnend für diese charakterliche Seite Rebeccas ist Bois Guilberts Rückbesinnung an sie in der Arie Nr. 12. Nach der düsteren Erinnerung an Adelheid von Montemar kommt die gedankliche Wende hin zu Rebecca, wobei es ihre Entschlossenheit ist, an die der Templer zunächst denkt. Im Orchester kündigt sich das durch den Einsatz der Posaunen an, die während drei Takten Gesangspause dreistimmig und gemeinsam mit der Pauke nach über 70 Takten Pause erstmalig wieder einsetzen. Rebeccas kämpferische Natur, die Bois Guilbert mehr noch als ihre Schönheit bewundert, zeigt sich in den punktierten Rhythmen der Streicher, die in dieser Oper immer wieder für Schlachten und Rittertum stehen.<sup>1041</sup>

Den Effekt des dreifachen Posaunenklangs nutzt Marschner beispielsweise auch im dritten Finale, während des a parte gesungenen Austauschs zwischen Bois Guilbert und Rebecca. Ihre endgültige Weigerung, sich seinem Willen zu unterwerfen, trägt sie mit einem kräftigen Dreiklangsmotiv in langen Notenwerten vor, im Orchester kommen neben den Holzbläsern und Hörnern nun wieder die dreifach besetzten Posaunen im Sforzato hinzu.<sup>1042</sup> Als Kontrast

---

<sup>1038</sup> Nummer 13, Takt 172-256, Klavierauszug 2. Fassung, S. 150ff.

<sup>1039</sup> „Wie so süß die Stimme spricht! | Welch ein anmuthsvolles Wesen! | In dem klaren Angesicht | ist nicht böse Schuld zu lesen; | Mitleid regt sich leis' in mir, | Für die schöne Sünd'rin hier.“ Chor, Akt III, Szene 13. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 129.

<sup>1040</sup> Takt 221ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 152ff.

<sup>1041</sup> Takt 249ff. Partiturnachschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205b: hs. Partitur (2. Bd.), Nr. 12 Scene und Aria, S. 22f. Im Klavierauszug ist dies nur eingeschränkt erkennbar.

<sup>1042</sup> Nummer 18, Finale. Takt 207ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 210.

zu dieser Passage folgen die Takte, die am stärksten Bois Guilberts seelische Auflösung auf musikalischer Ebene zeigen.<sup>1043</sup>

Neben dieser flächigen Grundcharakterisierung Rebeccas öffnet die Musik Raum für weitergehende Interpretationen zu ihren Wesensmerkmalen und ihren situationsbezogenen Reaktionen. Beispielsweise in der Preghiera Nr. 16 sind der Unterbruch des gebetsartigen Charakters in Strophe zwei und drei, der deklamationswidrige Vortrag des Textes, sowie die Abwandlungen der Wiederaufnahme des Materials der ersten in der letzten Strophe ein Hinweis darauf, dass die musikalische Ebene als zusätzlicher Bedeutungsträger, nicht als reine Textauslegung zu werten ist.<sup>1044</sup> Dies ist ein wichtiger Moment für eine detailliertere Personencharakterisierung Rebeccas. Ihre Zuversicht ist nicht ungebrochen, sondern durch das nahende Gottesgericht stark angegriffen. Die Jüdin versinkt nicht vollständig in einem innigen Gebet, sondern bleibt der aktuellen, lebensgefährlichen Situation verhaftet. Sie wirkt trotz aller bisher gezeigten Stärke verletzlich. Das Eintreten Bois Guilberts schließt direkt hieran an, man würde sie seinem Angebot der Rettung als empfänglich vermuten. In den folgenden Szenen erhält Rebeccas standhaftes Verhalten für den Zuschauer eine zusätzliche Stärke, da er sie zuvor in einer zweifelnden Situation erlebt hat. Ihre Souveränität in ihrem Vertrauen auf Gott zeigt sich im Zusammenklang mit Beaumanoir. Während er im zweiten Finale von unruhigen ersten Geigen begleitet fragt, wer für die Ehre des Ordens kämpfen könnte, erklingen bei Rebeccas in langen Notenwerten erfolgreichem Bezug auf Gott nur akkordische Holzbläser, was ihr Ruhe und Stärke verleiht.<sup>1045</sup> Schüchterne Selbsterkenntnis hingegen lässt sich in ihrer Beziehung zu Ivanhoe herauslesen. In dem der Nummer 6 vorausgehenden Dialog der ersten Fassung bittet Rebecca lediglich um Barmherzigkeit ihr und ihrem alten Vater gegenüber,<sup>1046</sup> im nachkomponierten Rezitativ Nr. 5 jedoch um die Freilassung von sich selbst, ihrem Vater und dem kranken Ritter. Während die Frage nach dem Vater im Forte gestellt wird, ertönt die um Ivanhoe im Piano. Dies ist nicht als negative Wertung zu verstehen, sondern als schüchternes Bewusstsein ihrer unmöglichen und daher zu unterdrückenden Liebe zu dem Ritter. Während die bisher genannten charakterisierenden Stilmittel keinen Rückschluss auf Rebeccas Religion zulassen, könnte ein wiederkehrendes rhythmisches Element als Hinweis auf ihre Herkunft gewertet werden. Wenn Wohlbrück die Inversion der Satzform zur sprachlichen Darstellung von Isaacs jüdischer Fremdheit nutzt,<sup>1047</sup> ist es denkbar, dass Marschner analog hierzu ein synkopierendes Motiv einsetzt. Erstmals erklingt der große Sprung auf einen Spitzenton, der auf einem unbetonten Taktteil steht, im ersten Thema der Ouvertüre:

---

<sup>1043</sup> Takt 223-230. Klavierauszug 2. Fassung, S. 208ff. Vgl. Kapitel 5.8.3. Finale III.

<sup>1044</sup> Vgl. Kapitel 5.6.2. Romanze und Preghiera.

<sup>1045</sup> Nummer 13, Finale. Takt 537ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 165.

<sup>1046</sup> Akt I, 14. Szene. Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*, 1829, S. 57.

<sup>1047</sup> Vgl. Kapitel 4.4.1. Dramaturgisch-inhaltliche Aspekte.



Dieses Element, nicht jedoch das gesamte Thema, erscheint wieder in Gesangslinien von Rebecca im zweiten und letzten Finale, also Momenten, in denen sie unter großem Druck steht und ein Rückfall in einen sprachlichen Akzent erfolgen könnte:



Prägend ist dieses Motiv auch für den ersten Teil des Duetts Nr. 17, wo Bois Guilbert es nutzt, um nochmals um Rebecca zu werben. Er ist mittlerweile bereit, alles für die Liebe der schönen Jüdin aufzugeben, und, wie die Übernahme des Motivs zeigen könnte, nicht nur aus dem ‚Takt geraten‘,<sup>1051</sup> sondern (unterbewusst) auch bereit, sich ihr anzupassen: In der Romanvorlage von Walter Scott malt der Ritter in diesem Moment eine gemeinsame Zukunft in Palästina aus.<sup>1052</sup>

In der musikalischen Darstellung nimmt Marschner die typisierte, wenn auch mehrdimensionale Anlage der Figur der Jüdin auf, was sich in zwei vordringlichen Sphären zeigt. Bois Guilbert hingegen ist dynamisch konzipiert. Dies führt in der Vertonung zu auf die Situation hin bezogenen charakterisierenden Momenten, nicht zu einer tiefergehenden durchgehenden Typisierung. Am aufschlussreichsten sind diesbezüglich die Grosse Scene und Arie. Diese Szene, die acht bis zehn Minuten dauert, gehört zu den eindrücklichsten Momenten der Oper. Zudem ist es die einzige musikalische Nummer, in der Bois Guilbert alleine auf der Bühne zu erleben ist.<sup>1053</sup> Ähnlich wie sein Vorgänger, der Vampir in der gleichnamigen Oper,<sup>1054</sup> erweist sich Bois Guilbert nicht als grundsätzlich böse handelnde Person, sondern durch die Erlebnisse zu einer solchen erst gewordenen. Positive Erinnerungen, Darstellung des prägenden Ereignisses, negative aktuelle Situation und

<sup>1048</sup> Takt 50ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 4f.

<sup>1049</sup> Takt 311ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 157f.

<sup>1050</sup> Takt 304ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 215.

<sup>1051</sup> Vgl. Kapitel 5.7.1. Ensemblenummern.

<sup>1052</sup> Vgl. Kapitel 4.3.4. Zwischenmenschliches Miteinander und Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 342f. (Bd. 3 Kap. 9 / Kap. 39).

<sup>1053</sup> Darüber hinaus hat er eine monologische gesprochene Szene (Akt II, Szene 12, in der zweiten Fassung Akt II, Szene 6).

<sup>1054</sup> Ruthven, Nr. 14.

Hoffnung auf eine erfüllende Zukunft werden in der Nummer innerhalb kurzer Zeit miteinander kontrastiert.<sup>1055</sup> Die oben zitierte Passage aus Marschners Brief an Devrient vom 15. Juli 1831<sup>1056</sup> zeigt, dass Marschner die Arie, die er hier beim Allegro brillante ansetzt, der Szene als dramaturgisch untergeordnet betrachtet, ein Hinweis auf die hohe inhaltliche Bedeutung auch der musikalischen Ausgestaltung dieses Abschnitts. Beispielsweise die Aufteilung des sechsten textlichen Abschnitts auf das Rache-Allegro und als Überleitung zum Andante<sup>1057</sup> lässt sich diesbezüglich deuten.<sup>1058</sup> Wohlbrück kehrt, nachdem er für die Schilderung der Rachegefühle in den Zeilen 35 bis 40 kurzzeitig aus dem Ebenmaß der Versfüße ausgebrochen und in einen rascheren Duktus gewechselt hat, wieder zu den gleichmäßigen Vierfüßern zurück. Es ist eine nüchterne Betrachtung des Beitritts zum Templerorden, auf der Gefühlsebene scheint der Ritter hierbei nicht angegriffen. Durch die Verwendung dieser Strophe im Rache-Allegro gewinnt Marschner nicht nur textlich mehr zu vertonenden Stoff,<sup>1059</sup> sondern lässt die Handlung Bois Guilberts verstärkt als impulsive emotionale Reaktion mit anschließender Ernüchterung erscheinen. Selbst in der während der szenischen Handlung stattfindenden Rückschau wirkt der Ritter stark angegriffen und ohne Distanz zum Erlebten, er zeigt sich als Getriebener der eigenen Erinnerungen. Auch die durch das Fragment des Klavierparticells belegten diversen Versuche Marschners für die Vertonung des Textes „Trennt ich mich von allen süßen, | Zarten Banden der Natur; | Mich dem Templer-Orden Weihend; – – | Bitter Reue ward mir nur –“<sup>1060</sup> sind ein Beleg für das bewusste Ausprobieren der verschiedenen Wirkungsmöglichkeiten. Die ausgewählte Variante ist eine weitgehend syllabische Vertonung der Stelle, der letzte Satz steht durch eine zweitaktige Pause abgetrennt über einem Dominant-Orgelpunkt. Diese Schlichtheit erhöht den melancholisch-tristen Eindruck und suggeriert einen Schmerz Bois Guilberts über die falsch getroffene Entscheidung.

Die Flöte wird nicht nur im Zusammenhang mit Rebecca exponiert eingesetzt, sondern auch bei Bois Guilbert, wenn er sich mit Liebe und Zärtlichkeit beschäftigt. Eine weit gefasste Deutung lässt sich diesbezüglich auf den Einsatz von Flöte und Oboe in den Takten 165 bis 172 der Nummer 6 aufstellen. Der exponierte Lauf über den Tremoli der Streicher im Zusammenhang mit dem Text „Daß Du mit der jüd’schen Magd, | Die ein Gräu’l ist seinen Blicken, | Dich in Liebe zu verstricken, | Frech zu sündigen gewagt“ kann dahingehend

<sup>1055</sup> Köhler ist der Ansicht, dass die Spannweite des Ausdrucks in dieser Nummer mit Webers Ozean-Arie im *Oberon* vergleichbar sei. Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 151.

<sup>1056</sup> Vgl. Kapitel 5.3. Die Gesangspartien.

<sup>1057</sup> Akt II, 10. Szene, Z. 41-52. Nr. 12, Takt 162-196, Klavierauszug 2. Fassung, S. 135f.

<sup>1058</sup> Nr. 12, Szene und Arie. Takt 163-183. Klavierauszug 2. Fassung, S. 135.

<sup>1059</sup> Marschner wiederholt zudem die Zeilen 35 bis 37 im Rache-Allegro. Mit Ausnahme der Textwiederholungen in der Arie und des Namens Adelheid von Montemar in der Romanze sind dies die einzigen Verse der Szene, die mehrfach gesungen werden.

<sup>1060</sup> Takt 178-180. Klavierauszug 2. Fassung, S. 135. Vgl. Kapitel 5.6.1. Arien. Der vertonte Text ist abgewandelt, anstelle von „Bitter Reue ward mir nur“ heißt es „Bitter Reue fand ich nur“.

ausgelegt werden, dass der unkontrollierte Drang nach (falscher) Liebe zerstörerische Wirkungen haben kann.<sup>1061</sup>

Dass der Templer zu Beginn der Jüdin gegenüber nicht aufrecht ist, zeigt sich in der Handlung, lässt sich jedoch auf musikalischer Ebene auch als Textkommentar verstehen. In dem nachkomponierten Rezitativ Nr. 5 beispielsweise gibt Bois Guilbert an, sich Rebecca in der Suche nach Liebe zu nähern. Dies ist die einzige cantabile-Passage des Ritters in diesem Rezitativ. Auffällig ist, dass das Wort ‚Liebe‘ zwar durch Spitzentöne hervorgehoben ist, ausgedehnte Melismen jedoch auf das Verb ‚zahlen‘ fallen. Dies deutet bereits wenige Momente nach ihrer ersten Begegnung darauf hin, dass Bois Guilbert keineswegs, wie er selbst angibt, als Bittender naht, sondern sein vermeintliches Recht notfalls gewaltsam einfordern will.<sup>1062</sup> Ebenso kann der erneute Einsatz des Dreiklangmotivs aus der ersten Introduktion, hier mit dem Wunsch die Jüdin zu besitzen verbunden, bei dem Schwur, Rebeccas Verlangen nach Distanz zu achten in Nummer 6, als musikalischer Kommentar auf Bois Guilberts Intentionen ihr gegenüber gewertet werden.<sup>1063</sup> Dass Marschner für Bois Guilberts romanzenartiges Werbelied in Nummer 6 ausgerechnet fis-Moll wählt, die Tonart der Wolfschluchtszene im *Freischütz*, kann für die Skrupellosigkeit des Ritters zu diesem Zeitpunkt stehen. Er ist bereit, Rebeccas Heil seiner eigenen Lust zu opfern. Zweimal noch fällt der Templer in diese bedeutungsschwere Tonart: Beim Allegro furioso der Nummer 12 und kurzzeitig während des dritten Finales. In seiner großen Szene schildert er, dass er Adelheid und ihren Liebhaber aus Rachlust umbrachte. Er war zu diesem Zeitpunkt ‚außer sich‘, und die Tonart deutet an, dass es sich hierbei um mehr als nur übermäßige Wut handeln könnte. Im Finale streift er fis-Moll im Gespräch mit dem Großmeister, kurz nach der letzten Zurückweisung durch Rebecca und in einem Zustand, der ihn dem Wahn nahe scheinen lässt.

Die typisiert angelegte Darstellung des weiteren Personals spiegelt sich in der Musik. Ivanhoe ist zwar der tenoral-strahlende Held, der vor dem Gottesgericht mit einer dramatisch-dynamischen Dreiklangsmelodik erscheint, und ansonsten lyrisch-rein auftritt, er bleibt darüber hinaus in der Ausgestaltung jedoch undifferenziert. Interpretierende Rückschlüsse lassen sich aus seinen Begegnungen mit Rebecca ziehen. Dass das Duett im Mittelteil an ein konventionelles Liebesduett erinnert, scheint nicht nur den Sehnsüchten der jungen Frau geschuldet zu sein. Der pointierte Einsatz der Holzbläser<sup>1064</sup> deutet auf einen innigeren Subtext, als die gesungene Aussage suggeriert. Zudem finden sich, im Gegensatz zur Situation des Tempplers und der Jüdin in der vorausgehenden Nummer, die Stimmen von

---

<sup>1061</sup> Takt 165ff. Partiturnabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205a: hs. Partitur (1. Bd.), Nr. 6 Grosse Scene, S. 46. bzw. Klavierauszug 2. Fassung, S. 56.

<sup>1062</sup> Takt 66ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 48f.

<sup>1063</sup> Nr. 1 Takt 214f. sowie Nr. 6 Takt 339ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 22, S. 61. Vgl. Kapitel 5.7.2. Introduktionen und Chornummern.

<sup>1064</sup> Vgl. Kapitel 5.4. Die Instrumentierung sowie Kapitel 5.7.1. Ensemblenummern.



Rebecca und Ivanhoe im gemeinsamen Gesang.<sup>1065</sup> Köhler bezeichnet das Duett als ‚süßlich‘<sup>1066</sup>, diese Art der Vertonung des Textes ist jedoch auch als musikalischer Widerspruch zum ausgesprochenen Inhalt zu deuten. Dass Ivanhoe ein größeres Interesse an der Jüdin hat, als er öffentlich zugeben kann und will, lässt sich bei einer solchen Sichtweise auch dem Finale III entnehmen. Die liedhafte Sprache und die formale Geschlossenheit, mit der ihre letzte private Begegnung umgesetzt wird, stehen in starkem Kontrast zum inhaltlichen und musikalischen Kontext. Das Miteinander der beiden positiv besetzten Figuren wird durch die musikalische Darstellung in eine andere, im Vergleich zur aktuellen Situation unschuldig-reine Sphäre überführt. Es zeigt sich eine letztendlich utopische Alternative für eine gemeinsame Zukunft. Dass auch Ivanhoe von dieser Sehnsucht erfüllt ist und der Ausgang der Dreieckshandlung von ihm nicht als positiv empfunden wird, deuten die unruhige Streicherbegleitung sowie die Wiederaufnahme des Wechselmotivs aus Nummer 6 und 8 anlässlich seiner Belohnung an.<sup>1067</sup> Diese Wechselfiguren stehen zuvor im Zusammenhang mit der Bedrohung durch eine aufgezwungene Liebe sowie die gesellschaftlich geächtete Rettung durch Flucht. Vor diesem Hintergrund ist der Ansicht Gaartz’ und Köhlers, dieser dritte und letzte Abschnitt des Finales sei dramatisch überflüssig,<sup>1068</sup> nur bedingt zuzustimmen. Im Zusammenspiel von sprachlicher Formulierung und musikalischer Deutung wird in diesen Takten jener zwiespältig-offene Schluss erzeugt, der bei den Zeitgenossen in Bezug auf Scotts Roman zu inhaltlichen Debatten führte und den Autor 1830 zu der oben zitierten Rechtfertigung<sup>1069</sup> im Vorwort der Magnum-Ausgabe veranlasste.

In der musikalischen Charakterisierung der Sächsin Rowena geht Marschner nicht über die Norm hinaus. Im Terzett Nr. 5 ist der Kontrast von schmeichelndem, stolzem und drohendem Tonfall für sie bezeichnend. Ebenso wie in Rebeccas Arie in der darauffolgenden Szene verwendet Marschner kurze aufstrebende Gesangslinien, die mit kurzen Pausen wiederholt und teilweise weiter in die Höhe geführt werden, um die Determiniertheit der Dame anzuzeigen.

Bei den Buffo-Charakteren ist es der Narr Wamba, der aufgrund der Vertonung eine hintergründige Dimension erhält. Siegfried Goslich, und in seiner Nachfolge Köhler, sieht die Tatsache, dass das erste Lied Wambas in der Rondoform komponiert wurde, als Zeichen für Marschners Streben nach formaler Erweiterung, trotz eines in der Konvention verhafteten

---

<sup>1065</sup> Der größere Zusammenklang zwischen Rebecca und Bois Guilbert im Duett Nr. 17 und im Finale III kann zum einen der geteilten Zuversicht, das persönliche Ziel zu erreichen, zum anderen der Freude über die Ankunft des Kämpfers, die Rettung und Rache verspricht, zugeschrieben werden.

<sup>1066</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 145.

<sup>1067</sup> Vgl. Kapitel 5.8.3. Finale III.

<sup>1068</sup> Beide sehen das Erscheinen von Richard Löwenherz als dramatisch überflüssig an, da nun der Jubel dem König gelte, der an der Haupthandlung nicht beteiligt sei. Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 52, Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 160.

<sup>1069</sup> Vgl. Kapitel 3.3.4. Zwischenmenschliches Miteinander.

Textes.<sup>1070</sup> Weitergehend kann diese Diskrepanz dahingehend gewertet werden, dass Wamba nicht als volkstümlich zu verstehen ist. Er ist als Narr eine beobachtend außerhalb der Gesellschaft stehende Figur und singt dementsprechend, im Gegensatz zu Tuck, seine Lieder nicht mit dem Chor. Im letzten Abschnitt des ersten Finales parodiert Wamba seinen Herrn,<sup>1071</sup> und gibt hiermit in Narrenmanier einen Hinweis auf die Ursache des sprachlich-musikalischen Herausfallens Cedrics an dieser Stelle: Der Sachse ist sich der gesellschaftlichen Unbotmäßigkeit seines Freundschaftsangebots und der Öffnung seines Hauses gegenüber den Geächteten bewusst. Ob die Gravität des Rezitativs auf die Bedeutsamkeit der Situation, oder auf ein Unwohlsein Cedrics aufmerksam machen soll, bleibt offen. Es ist jedoch Wambas Reaktion, die die gesellschaftliche Relevanz dieses Aktes hörbar macht.

Den einzelnen Handlungssträngen lassen sich stimmungsmäßige musikalische Elemente zuordnen, wobei die im Text angelegte Kontrastdramaturgie eine wichtige Rolle spielt. In den Abschnitten der Haupthandlung herrscht eine dramatischere musikalische Sprache vor, die Übergänge sind fließend, es gibt häufigere Modulationen auch in entlegene (Moll-)Tonarten und Marschner verwendet symphonische Mittel aus dem Bereich der motivischen Arbeit. Die Nebenhandlung über die Gesellschaftliche Ordnung zeigt meist einen volksliedhaften Tonfall, der sich auf die Anwesenheit der Geächteten und des sächsisch-normannischen Chores zurückführen lässt. Die Kämpfe zwischen den (guten) Sachsen und (bösen) Normannen werden geprägt durch punktierte Rhythmen im Schlachtlied der Sachsen und Triolen auf Seite der Normannen. Der Bereich der Dreiecksgeschichte lässt sich auf musikalischer Ebene schwieriger fassen, da es wenige isolierte Momente gibt. Wenn die anderen beiden Handlungsstränge pauschalisierend mit ‚dramatisch‘ und ‚volkstümlich‘ umschrieben werden können, so ist dieser der ‚lyrische‘. Im Bereich der Tonarten lässt sich ebenfalls eine grobe Zuordnung zu einzelnen Handlungsmomenten vornehmen. E-Dur und e-Moll können als Haupttonarten der Oper gesehen<sup>1072</sup> und zunächst der düsteren Sphäre der Templer zugewiesen werden.<sup>1073</sup> Hierneben sind es die Tonarten der Ouvertüre und der Preghiera Rebeccas (E-Dur), die sich beide mit den Ordensrittern in Verbindung bringen lassen. Aus dieser Deutung heraus fällt Ivanhoes Romanze (E-Dur). Für einen moralischen Triumph des Guten<sup>1074</sup>, den bemühten Anschein der Gutartigkeit<sup>1075</sup>, sowie die volkstümliche<sup>1076</sup> und positiv-kämpferische Sphäre<sup>1077</sup> steht D-Dur<sup>1078</sup>. Der bedrohlich-kämpferische Bereich

<sup>1070</sup> Siegfried Goslich: *Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper*, 1937, S. 100, Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 339.

<sup>1071</sup> Vgl. Kapitel 5.8.1. Finale I.

<sup>1072</sup> Isaac Errett Reid bezeichnet D-Dur als zentrale Tonart. Isaac Errett Reid, Jr.: *Some Epic and Demonic Baritone Roles*, 1968, S. 166.

<sup>1073</sup> Introduction I (E-Dur), Grosse Scene und Arie Nr. 12, Marsch der Templer, Finale III. Auch im *Freischütz* steht E-Dur für drohendes Unheil.

<sup>1074</sup> Rebeccas Entschleierung im zweiten Finale sowie ihre Frsteinforderung im dritten Finale. Ihre Rachearie in Nr. 6 hingegen steht in d-Moll.

<sup>1075</sup> Beginn von Nr. 6.

<sup>1076</sup> Finale II, Jubelchor des Volkes vor Nr. 14, Lied des Narren Nr. 15.

<sup>1077</sup> Finale II und das Erscheinen des Kämpen im dritten Finale.

hingegen erklingt in g-Moll. Es ist die Tonart der sächsischen Krieger, aber auch die Haupttonart des Gottesgerichts. Der freudig begrüßte Morgen sowie der Sieg in Torquilstone werden in Nummer 9 dementsprechend in G-Dur besungen. B-Dur scheint dem Vertrauen auf ein gutes Schicksal gewidmet, es liegt dem Lied des Narren Nr. 2, der Hinwendung zu Gott im zweiten Finale, sowie Ivanhoes Kampfbereitschaft und dem allgemeinen Erstaunen über sein Erscheinen im dritten Finale zugrunde. Weniger für eine Stimmung oder eine Emotion, sondern eher für einen Handlungsstrang, stehen A-Dur und teilweise a-Moll, hierin zeigt sich die Dreiecksgeschichte. Das Terzett aus der ersten Fassung (a-Moll und A-Dur), das Duett zwischen Rebecca und Ivanhoe, die dritte Introduction, die letzte Begegnung Rebeccas und Ivanhoes im Finale III sowie die Belohnung des Königs lassen sich inhaltlich unschwer zuordnen. Im Mittelteil der ersten Introduction könnte diese Tonart aufgrund des Überfalls Bracys auf Rowena stehen, im Finale II wegen Rebeccas Bitte um die Freilassung Ivanhoes (a-Moll) und den Sieg der Sachsen.

Als Signalzeichen oder Mittel zur Spannungssteigerung verwendet Marschner häufig verminderte Septakkorde und Neapolitaner, Orgelpunkte sowie Modulationen über diesen, Chromatik<sup>1079</sup>, die einerseits zur Stimmungsdarstellung, andererseits zum Wechsel der Tonarten verwendet wird, Tremoli in den Streichern und Kontrastierung der Instrumentalfarben, sowie die Veränderung und Erweiterung von signifikanten Motiven, die teils auch als Erinnerungsmotive fungieren.

Musik und Text treten in dieser Oper immer wieder in ein Miteinander oder ein Spannungsverhältnis zueinander. Die Gesangspartien verlangen sehr unterschiedliche Techniken, es lassen sich liedhafte, ariose und koloraturgeprägte Abschnitte neben gesprochenen, rezitativischen und deklamatorischen Passagen ausmachen. Diese Stilmittel sind der inhaltlichen Aussage angepasst und werden durch die stark ausgeprägte Kontrastdramaturgie evoziert. Das Orchester übernimmt teils eine begleitende Funktion, tritt aber auch im Bereich des Textausdeutens sowie des Textkommentierens hervor. Die Disposition der Formen und Tonarten zeigt ebenfalls ein bewusstes Ausdeuten einzelner Handlungsmomente, was eine tiefergehende Interpretation der handelnden Figuren nach sich zieht. Die musikalische Ebene ist so als eigenständiger, und bei einer szenischen Umsetzung nicht zu unterschätzender Bedeutungsträger im inhaltlich-dramaturgischen Bereich zu bewerten.

---

<sup>1078</sup> Im *Freischütz* lassen sich dieser Tonart die Bereiche Volk, Jagd und nationale Elemente zuschreiben.

<sup>1079</sup> Isaac Errett Reid nimmt eine weitergehende Zuordnung vor, indem er die aufsteigende Chromatik als Zeichen für Anspannung und Unruhe, die absteigende Halbtonlinie als Hinweis auf Zuneigung und Leidenschaft wertet. Isaac Errett Reid, Jr.: *Some Epic and Demonic Baritone Roles*, 1968, S. 269.

### 5.10. *Der Templer und die Jüdin als ‚romantische‘ Oper*

Das vierte Kapitel schloss mit der Fragestellung, was das Libretto von *Der Templer und die Jüdin* zu einem ‚romantischen‘ Theatertext macht.<sup>1080</sup> Anknüpfend an diese Überlegungen soll betrachtet werden, welche musikalischen Parameter in der Vertonung dieses Textes spezifisch sind.

Zeit und Ort haben sich als für die Handlung nicht elementar erwiesen, der Mittelalterhintergrund dient der Opernhandlung als pittoreske Folie. In der Komposition wird mit historisierenden Komponenten gespielt, beispielsweise in der von Flöten und Tamburin geprägten Musik auf dem Theater beim Einzug Rowenas auf einem weißen Zelter,<sup>1081</sup> oder im Allegretto von Nummer 12, in dem Bois Guilbert über die Kreuzzüge und seine ritterhafte Verehrung für Adelheid von Montemar berichtet. Reid stellt über diesen Abschnitt fest:

„Since the subject is Guilbert’s crusade exploits, it may be this formal feature<sup>1082</sup> as well as the frequent use of augmented second melodic interval, the general triplet rhythm, and the simple accompaniment, is intended to recall the middle ages and the songs of the period.“<sup>1083</sup>

Das ‚Exotische‘ findet neben der oberflächlichen mittelalterlichen Verortung in den Figuren der beiden Juden Ausdruck. Musikalisch zeigt sich dies nur in dem analog zu Isaacs sprachlicher Inversion der Satzstellung gewerteten synkopischen Motiv,<sup>1084</sup> nicht jedoch in den für Rebecca zentralen Momenten der Hinwendung an Gott, die keine ‚jüdische‘ Prägung erkennen lassen.<sup>1085</sup>

Wichtiger als die Verortung in eine spezifische Zeit ist für die musikalische Gestaltung die Einbindung von naturbezogenen, volkstümlichen und schauerlichen Elementen, die sich in der für dieses Werk grundlegenden Kontrastdramaturgie finden. Über den ersten Hörnerklang und die von Köhler als „wahrhaft romantisches Waldweben“<sup>1086</sup> bezeichnete Orchestereinleitung zur ersten Introduction, die Trinklieder des Bruder Tuck und frohgemuten Chöre des Volkes hin zu den schaurigen Märschen der Templer erklingen

<sup>1080</sup> Vgl. 4.5. *Der Templer und die Jüdin* als ‚romantischer‘ Theatertext.

<sup>1081</sup> Nummer 9. Das Tamburin deutet zunächst kaum auf den Einzug eines sächsischen Edelfräuleins hin, kann aber als Ausdruck für eine mittelalterliche-volkstümliche Feierlichkeit gewertet werden. Im Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon von 1841 heißt es über das Tamburin: „Durch die Mauren kam das Tamburin nach Spanien und hier ist es noch beim Volke in Gebrauch, sodaß es in Biscaya zu allen Volksliedern und Tänzen gespielt wird. [...] Unter dem Namen Tamburin ist in Provence und Languedoc eine kleine um den Leib geschnallte Pauke üblich, die mit einem Klöppel geschlagen und zur Begleitung einer Pfeife gebraucht wird.“ Die Mittelmeerregion und der heutige Südwesten Frankreichs finden im Roman Scotts Erwähnung als Ort der Kreuzzüge und der Vorgeschichte Bois-Guilberts. Der Ritter machte Adelaide De Montemares Namen bekannt „from the court of Castile to that of Byzantium“, ihr Vater besaß „some few leagues of the barren lands of Bourdeaux“ und ihr Liebhaber entstammte der Gascogne. Anon.: „Tamburin“, 1841, S. 360f., Walter Scott: *Ivanhoe*, 1998, S. 200. (Bd. 2, Kap. 10 / Kap. 24).

<sup>1082</sup> Vorangehend schreibt Reid: „By contrast [Anm.: zu dem vorherigen Abschnitt] the ‚aria‘ at 75 is tonally stable and melodic, slower in tempo and periodic in structure. It has two distinct but closely related parts, the first in the tonic minor, the second in the parallel major. Each part has 24 measures divided into two groups of three four-bar phrases, the first of which is immediately repeated and then followed by a complementary four-bar phrase, so that each of the two divisions is a repeated aab or bar form.“ Isaac Errett Reid, Jr.: *Some Epic and Demonic Baritone Roles*, 1968, S. 144.

<sup>1083</sup> Isaac Errett Reid, Jr.: *Some Epic and Demonic Baritone Roles*, 1968, S. 144.

<sup>1084</sup> Vgl. Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.

<sup>1085</sup> Dies merkt bereits Annemarie Fischer an. Annemarie Fischer: „Die ‚Schöne Jüdin‘ in Oper und Schauspiel“, 2008, S. 58, FN 5.

<sup>1086</sup> Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 138.

‚charakteristisches‘ und ‚romantisches‘ Kolorit. ‚Couleur locale‘ zeigt sich nicht nur in den Hörnerklängen im Wald, den Fanfaren auf dem Turnierplatz und den Tamburin bei Rowenas Auftritt hoch zu Pferde, sondern auch in der von den Zeitgenossen zumindest als genuin schottisch vermuteten Melodie von Ivanhoes Romanze.<sup>1087</sup> Düstere und lichte Einheiten wechseln sich ab, wobei die religiöse Zuversicht Rebeccas und das tapfere Einstehen für Recht und Gerechtigkeit der Geächteten sowie der Sachsen gemeinsam mit den ehrlichen ritterlichen Tugenden von Ivanhoe und Richard zum Sieg des Guten führen. Diese verschiedenen Elemente hat Marschner akustisch versinnbildlicht, ihr Gegen- und Miteinander bringt jedoch nicht nur Abwechslung, sondern wird auch formal-verbindend genutzt, wie das Beispiel des Schlachtliedes der Sachsen zeigt.

Die inhaltlichen Modifikationen vom Roman zum Libretto belegen, dass die Frage nach der gesellschaftlichen Ordnung mindestens bei der Erstellung der ersten Fassung virulent ist.<sup>1088</sup> Es zeigt sich die Sehnsucht nach einem uneingeschränkt harmonischen zwischenmenschlichen Miteinander, das durch das Zusammenwirken von Souverän und Untertanen erwirkt wird. Bürgerliches Selbstbewusstsein sowie eine positive Verbindung zwischen Herrscher und Volk spiegeln sich in der Musik wider. Zwar werden die Aufklärung des Inkognitos Richards I. sowie sein Auftreten im dritten Finale mit Fanfaren begleitet, die ihm zugeschriebene Musik ist sonst jedoch wenig königlich. Die Arie Nr. 11 und die Romanze Ivanhoes auf ihn sind liedhaft schlicht in dreiteiliger Form beziehungsweise in Strophenform mit Refrain. Der höchste Vertreter des Landes wird von seinem engsten Vertrauten explizit nicht in pompös-feierlichem Tonfall gepriesen, was für ein verklärt-volkstümliches Auftreten des Königs spricht, anstelle eines höfisch-aristokratischen Gebarens. Dies zeigt sich ebenfalls in seinen eigenen musikalischen Äußerungen. Als Schwarzer Ritter verkleidet stimmt er ohne Scheu in den Refrain des heiteren Liedes über den Barfüßler Mönch ein, woran Tuck ihn nach der Entdeckung seines eigentlichen Standes mit einer musikalischen Wiederaufnahme der entsprechenden Melodie erinnert<sup>1089</sup>. Zudem unterscheiden sich die längeren gesungenen Passagen des Königs im dritten Finale im Duktus nicht wesentlich von derjenigen des Herrschers der Geächteten in Nummer 10. Selbst Ambitus und Tessitur dieser beiden Abschnitte sind fast identisch,<sup>1090</sup> obwohl Locksly im Register als Bariton, Richard als Bass ausgegeben wird. Der König zeigt sich musikalisch als im Volk stehend und mit ihm handelnd – eine (partielle) Einlösung des von Ivanhoe in der Überleitung zur Nummer 11 melismatisch hervorgehobenen Wunsches nach familiärer Verbundenheit zwischen Souverän und Untertanen.

---

<sup>1087</sup> Da die Art der Verbindung zwischen dem Lied des Bruder Tucks „Der Barfüßler Mönch“ und der irischen Volksliedmelodie von „Long, long ago“ nicht eindeutig geklärt werden kann und kein zeitgenössischer Hinweis darauf existiert, wird diese in diesem Zusammenhang nicht aufgenommen.

<sup>1088</sup> Vgl. Kapitel 4.3.2. Nationalbewusstsein, Gesellschaftsordnung und die Rolle des Souveräns, 4.5. *Der Templer und die Jüdin* als ‚romantischer‘ Theatertext sowie 5.9. Textvorlage und Komposition.

<sup>1089</sup> Nr. 10, Takt 168-181. Klavierauszug 2. Fassung, S. 121f.

<sup>1090</sup> Vom d bis zum e' bei Locksly, vom c bis zum e' bei Richard, beide bewegen sich hauptsächlich im Bereich zwischen a und cis'.

Die Zuschreibung des handelnden Personals zu einer bestimmten dramaturgischen Funktion zeigt sich bereits in der Wahl der jeweiligen Stimmfächer, wobei die Verbindung des Baritonfaches mit dämonischen und zerrissenen Figuren sich unter anderem durch die Opern Marschners mit entwickelte.<sup>1091</sup> Neben der musikalischen Charakterisierung auf erster Ebene, unter anderem der Verwendung bestimmter Stimmfächer, der Zuordnung zweier Sphären zu Rebecca, der teils wiederkehrenden und sich-entwickelnden Motive bei Bois-Guilbert sowie dem liedhaften Duktus bei den Buffo-Partien, sind die Querbezüge zwischen den Personen besonders hervorzuheben. Wie bereits die Betrachtung des Textes ergeben hat, handelt es sich um eine in sich geschlossene Gesellschaft, in der das einzelne Mitglied eine spezifische Position und Aufgabe hat. Die Darstellung der Figuren erfolgt auch in der Relation zueinander innerhalb dieses Systems, oder in der Reaktion auf Außenstehende. In der musikalischen Umsetzung verwendet Marschner dieses Prinzip beispielsweise bei Richard I., der fast ausschließlich im Querbezug mit Ivanhoe, Tuck und Locksly zu lesen ist, bei Cedric, der von seinem eigenen Narren parodiert wird, und bei den ‚Paaren‘ Rebecca und Ivanhoe beziehungsweise Rebecca und Bois Guilbert. Die Jüdin steht trotz ihres Außenseiterdaseins in dieser Oper symbolhaft für die positiv konnotierten weiblichen Tugenden einerseits, andererseits für den selbstbewussten, individualisierten Menschen, der nach einer eigenen Identität strebt.<sup>1092</sup> Dass sie hierin eine starke Faszination auf ihre Umwelt ausübt, könnte sich darin zeigen, dass ‚ihre‘ Motive von anderen Personen aufgenommen oder ihnen instrumental-kommentierend zugeordnet werden,<sup>1093</sup> sowie in der ausgeprägten motivischen Zuschreibung der Ouvertüre auf die Person Rebeccas hin.<sup>1094</sup> Bois Guilbert hingegen zeichnet sich durch seine destruktive Manier aus. Er hat sich nicht nur die Möglichkeit einer ‚glückbringenden Existenz‘ im Rahmen von Heim und Familie zerstört, sondern bringt sich mit seiner desaströsen Liebe zu Rebecca um Ruhm und Ehre – und verstößt auf allen Ebenen gegen die Werte der Gesellschaft.<sup>1095</sup> Seine Auflösung wird von Marschner musikalisch nachgezeichnet. Während der Ritter in Nummer 5 und zu Beginn von Nummer 6 mit seinem Werbelied in fis-Moll noch skrupellos eigene Interessen verfolgt, verändert sich das musikalische Auftreten bereits im Verlauf dieser Szene, er findet zu einem lieblich-verführerischen Tonfall, und während am Anfang das Wort ‚zahlen‘ ausgeziert wird, sind es am Schluss die Liebesschwüre. Als Schlüsselszene in Bezug auf Bois Guilbert ist Nummer 12 zu sehen, nicht nur in textlicher, sondern auch in musikalischer Hinsicht. Marschner impliziert durch seine auffällige Vertonung der ‚verschobenen‘ Zeilen 41 bis 52 im Rahmen des Rache-Allegros in fis-Moll, dass der Beitritt des Ritters zum Templer Orden in

<sup>1091</sup> Vgl. Kapitel 5.3. Die Gesangspartien.

<sup>1092</sup> Vgl. Kapitel 4.5. *Der Templer und die Jüdin* als ‚romantischer‘ Theatertext.

<sup>1093</sup> So beispielsweise der Chor im Finale II ab Takt 223, sowie Ivanhoe und Bois Guilbert in der Aufnahme des Wechselmotivs.

<sup>1094</sup> Das zweite Thema sowie das Synkopenmotiv im ersten Thema lassen sich ihr zuschreiben, zudem wird ihre Hinwendung an Gott zum Schluss des zweiten Finales motivisch in der Ouvertüre vorweggenommen.

<sup>1095</sup> Vgl. Kapitel 4.3.4. Zwischenmenschliches Miteinander und 4.5. *Der Templer und die Jüdin* als ‚romantischer‘ Theatertext.

einem irrationalen mentalen Zustand erfolgte. Die vollständige Auflösung Bois Guilberts zeigt sich im dritten Finale, wo bereits die zerrissene Gesangslinie andeutet, dass der Templer nicht mehr Herr seiner selbst ist. Auffällig ist, dass Marschner die von Wohlbrück eingefügte Rückbesinnung an Adelheid von Montemar<sup>1096</sup> nicht vertont. Mit diesem Zusatz gibt der Textautor eine mögliche Begründung für die bereits im Roman dargelegte Verwirrung des Ritters an – seine Vergangenheit. Diese Textpassage war ihm Rahmen des Chores nach dem Befehl zum Anzünden des Holzstoßes vorgesehen, wo nun nur Rebecca ‚in Todesangst‘ über dem vierstimmigen Volk erklingt, während Bois Guilbert bereits in ‚tiefes Brüten‘ versunken ist.<sup>1097</sup> Weshalb Marschner diese Strophe nicht vertonte bleibt ungewiss. Es wäre denkbar, dass er eine inhaltliche Bindung an Adelheid von Montemar, und somit an die Vergangenheit Bois Guilberts, vermeiden wollte. Offen ist dann, weshalb diese Hinzufügung Wohlbrücks im Libretto mit abgedruckt wurde. Eine andere Möglichkeit ist, dass Marschner sich erst spät, eventuell erst kurz vor der Drucklegung des Klavierauszuges der ersten Fassung gegen die Aufnahme dieser Textpassage entschied. Ein Grund hierfür könnte sein, dass er eine Ähnlichkeit zum letzten Finale von Webers *Euryanthe* vermeiden wollte.<sup>1098</sup>

Der Chor dient auf der Handlungsebene der Abwechslung und dem Kolorit, das Kollektiv nimmt weder aktiv noch passiv auf den Verlauf der Ereignisse Einfluss. Im strukturellen Aufbau der Oper ist der Chor jedoch formgebend, was sich nicht nur im zweiten Finale, und bei den Schlachtenmusiken zeigt, sondern auch in seinen Einsätzen in den Introduktionen. Interpretierend kann angemerkt werden, dass der Chor in der musikalischen Form das wird, was er in der Handlung nur implizit ist: die Stütze der hervorgehobenen Einzelpersonen. Ein weiterer Hinweis auf die Bedeutung der Gemeinschaft innerhalb der hier entworfenen gesellschaftlichen Ordnung.

Es zeigt sich, dass die eigenständige Ausdrucksebene der Marschnerschen Vertonung die ‚romantischen‘ Elemente des Theatertextes unterstützt oder verstärkt. Hervorzuheben ist, dass der Komponist die musikalischen Formen stark in die dramaturgische Gesamtanlage einbindet: Sie dienen ihm einerseits als weiteres Mittel der Personen- oder Situationscharakterisierung, andererseits als verbindendes Element, um den von effektreichen Einzelszenen geprägten Text über die inhaltlichen Verknüpfungen hinaus zu einer Einheit zu formen.

---

<sup>1096</sup> Vgl. Kapitel 4.3.4. Zwischenmenschliches Miteinander.

<sup>1097</sup> Finale III, Takt 269ff. Klavierauszug 2. Fassung, S. 212f.

<sup>1098</sup> Der Geist Emmas, der nur durch Erlösung ewige Ruhe finden kann, erscheint einerseits der dem Wahn nahen Eglantine, die dadurch veranlasst wird ihre Rache zu verraten, andererseits ihrem Bruder Adolar, der durch diese Vision die endgültige gute Wendung des Schicksals erkennt: „Ich ahne Emma! selig ist sie jetzt. Der Unschuld Thräne hat den Ring benetzt, Treu' bot dem Mörder Rettung an für Mord, ewig vereint mit Udo weilt sie dort.“ Carl Maria von Weber: *Euryanthe*, PN 5299, S. 143, S. 158 .

## 6. Das Zusammenspiel von ideellen Vorstellungen und praktischen Überlegungen

Das sechste Kapitel befasst sich mit den Bedingungen der Entstehung, Uraufführung und Verbreitung des Werkes. Zunächst werden die Voraussetzungen in Leipzig dargestellt, der Stadt in der *Der Vampyr* sowie *Der Templer und die Jüdin* entstanden und uraufgeführt wurden. Es folgt die Darlegung der Entstehungsphase der Komposition sowie des Weges zur Uraufführung, bevor die Verbreitung und Rezeption von *Der Templer und die Jüdin* erörtert werden. Dies bezieht sich auf das zweite Drittel des 19. Jahrhunderts, da die Reaktionen der Zeitgenossen im Mittelpunkt stehen sollen. Das letzte Unterkapitel stellt hieran anschließend den theaterpraktischen Umgang mit den beiden Fassungen sowie die überregional verbreitete Bearbeitung Pfitzners aus dem frühen 20. Jahrhundert vor.

### 6.1. Externe Voraussetzungen in Leipzig

Nach der unsteten Reisezeit<sup>1099</sup> wurde Marschner in Leipzig, das 1827 eine Einwohnerschaft von 39.789 Personen<sup>1100</sup> hatte, wieder für längere Zeit sesshaft. Im Gegensatz zu Dresden existierte kein dominierender Hof, die Stadt war geprägt von den zwei Mal pro Jahr stattfindenden Messen und dem Handelsgewerbe. Zudem gab es eine Universität und zahlreiche Verlage, so dass ein reges geistiges Leben entstand. Dies bedingt Schulzes Feststellung über die Zusammensetzung des Theaterpublikums:

„So haben alle Sachkenner der verflossenen Zeit immer wieder zwei Schichten als die besonderen Träger des Theaterinteresses in Leipzig hervorgehoben: den Kaufmannsstand und die gelehrten Kreise.“<sup>1101</sup>

Über die Universitätsstudenten schreibt er:

„Die Universität, um mit ihr zu beginnen, hatte in den Jahren 1816-30 zwischen 800 und 1500 Studenten, und zwar war die Frequenzzahl seit den Freiheitskriegen in stetiger Zunahme begriffen. [...] Jedenfalls dürfen wir in unserem Zeitraum der Studentenschaft ein bedeutenderes Besucherkontingent zuschreiben, wenn auch der Bruder Studio unter Vermeidung teurerer Plätze, zusammen mit anderen nicht gerade wohl situierten Literaturfreunden, eine ältere Tradition fortentwickelnd wohl zumeist nur das Parterre zu bevölkern pflegte, um von dort aus um so entschiedener seine Meinung über den Wert des Gebotenen geltend zu machen.“<sup>1102</sup>

Für das Theater in seinem Gründungsstadium wichtiger, da finanzkräftiger, waren die Kaufmannsleute. Der Theaterverein bestand in den Anfangsjahren zu fünf Sechsteln aus Kaufleuten. Mitglieder aus dem Bereich der Buchgilde scheinen nicht vertreten gewesen zu sein, auch wenn bei circa 60 Buchhandlungen einige Vertreter vermutlich zum Theaterpublikum gehörten.<sup>1103</sup>

---

<sup>1099</sup> Vgl. Kapitel 2.3. Zur Biographie Heinrich August Marschners.

<sup>1100</sup> Carl Augustin Grenser: *Geschichte der Musik in Leipzig 1750-1838*, 2005, S. 168.

<sup>1101</sup> Friedrich Schulze: *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*, 1917, S. 14f.

<sup>1102</sup> Friedrich Schulze: *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*, 1917, S. 15.

<sup>1103</sup> Friedrich Schulze: *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*, 1917, S. 16f.



Die Erlaubnis zur Errichtung eines ständigen Theaters gab der sächsische König im April 1816. Der Zuschauerraum des alten Theaters wurde unter Leitung des Architekten Weinbrenner<sup>1104</sup> umgebaut und soll laut seinen Angaben anschließend 1300 bis 1400 Zuschauer gefasst haben.<sup>1105</sup> Die Bühne selbst wurde nicht verändert, da sie 1796 vergrößert worden war, doch Schulze kommentiert:

„Freilich, diese Vernachlässigung erwies sich für den Unternehmer als Quelle vieler Sorgen. Zum mindesten hätte, wie sich bald herausstellte, eine Verschalung des Bühnenbodens notgetan, und die Verbreiterung der nur 7 Meter breiten Bühne wäre sicherlich kein unbilliger Wunsch gewesen, von der unvollständigen Maschinerie noch ganz zu schweigen, da man die Ergänzung und Vermehrung des Inventars grundsätzlich dem Pächter überließ.“<sup>1106</sup>

Die Messzeiten bestimmten die Theatersaison, die von Oktober bis Oktober lief. Während der Messen, die jährlich circa 30.000 Besucher anzogen, wurden täglich Vorstellungen zu erhöhten Preisen gegeben.<sup>1107</sup> Über zehn Jahre<sup>1108</sup> leitete Küstner das Haus, das unter seiner Führung zu einem der führenden Bühnen wurde. Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten und um Druck auf die Stadt hinsichtlich einer höheren Beteiligung aufzubauen, reichte der Jurist 1826 seinen Rücktritt auf das Ende der Ostermesse 1828 hin ein. Die Stadt nahm diese Kündigung an, es folgte eine Periode häufiger Wechsel in der Theaterleitung und -struktur und 1836 verfassten die Leipziger Bürger eine Petition zu Küstners Rückberufung.<sup>1109</sup> Unter seiner Ägide hatte das Haus einen festen Chor und ein Ballett erhalten.<sup>1110</sup> Das Ensemble stemmte pro Jahr circa 230 Vorstellungen, wobei es 24 neue oder neu einstudierte Werke gab. Im Bereich Musiktheater war Mozart der Favorit, ebenso fanden italienische Opern, allen voran Rossini, großen Anklang. Es gab hierüberhinaus Aufführungen deutscher Werke, vor allem Spohr und Weber, und nicht zuletzt Wohlbrücks und Marschners *Der Vampyr* erlebte unter Küstner seine Uraufführung. Hennenberg gibt die Größe des Orchesters mit 27 Mitgliedern an, wobei es acht Geigen, doppelt besetzte übrige Streicher, Holzbläser, Hörner und Trompeten sowie Pauken gegeben haben soll.<sup>1111</sup> Fischer schreibt, mit Bezug auf eine Mitteilung der Stadtbibliothek, das Orchester hätte zur Zeit des *Vampyrs* als Normalbesetzung 32 Musiker gehabt, hierunter elf Violinisten, drei Cellisten und je zwei Vertreter der Holzbläser.<sup>1112</sup> Beide Angaben werden von Küstner bestätigt, der für seine Amtszeit verzeichnet das Orchester sei von 27 auf 33, der Chor von 20 auf 30 Mitglieder vergrößert worden.<sup>1113</sup> Die Verhältnisse für das Orchester

---

<sup>1104</sup> Friedrich Weinbrenner (1766-1826), Architekt und Maler.

<sup>1105</sup> Schulze sieht die Zahl von 1300 bis 1400 Zuschauerplätzen jedoch als zu hoch gegriffen an. Friedrich Schulze: *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*, 1917, S. 9.

<sup>1106</sup> Friedrich Schulze: *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*, 1917, S. 10.

<sup>1107</sup> Friedrich Schulze: *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*, 1917, S. 17.

<sup>1108</sup> Von 1817 bis 1828.

<sup>1109</sup> Fritz Hennenberg: *Geschichte der Leipziger Oper*, 2009, S. 33.

<sup>1110</sup> Dies und das Folgende nach Fritz Hennenberg: *Geschichte der Leipziger Oper*, 2009, S. 36f.

<sup>1111</sup> Fritz Hennenberg: *Geschichte der Leipziger Oper*, 2009, S. 36.

<sup>1112</sup> Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 59.

<sup>1113</sup> Karl Theodor [von] Küstner: *Rückblick auf das Leipziger Stadttheater*, 1830, S. 234.

müssen Ende der zwanziger Jahre beklemmend gewesen sein. Anlässlich eines Besuchs von Spontini berichtet Dorn:

„Die Lokalitäten unsres Leipziger Theaters, namentlich aber des darin befindlichen Musikzimmers, fand Spontini abschreckend, und bei dem Anblick des nur auf 6 erste Violinen und 2 Contrabässe berechneten Orchesterraumes schauderte er förmlich zusammen.“<sup>1114</sup>, <sup>1115</sup>

Während der Herbstmesse 1828 bespielte interimsmäßig das Magdeburger Theater unter Leitung von Eduard Genast die Leipziger Bühne, danach versuchte Heinrich Eduard Bethmann<sup>1116</sup> wieder ein stehendes Haus einzurichten. Dies gelang ihm jedoch nicht, und im Juli 1829 wurde das Leipziger Stadttheater dem Hoftheater zu Dresden angegliedert. Der Generaldirektor des Dresdner Hoftheaters Lüttichau schickte Clemens Remie<sup>1117</sup> als Stellvertreter nach Leipzig. Dieser nahm eine Trennung der Regie von Schauspiel und Oper vor, wobei der Chordirektor Fischer das Musiktheater übernahm. Der fünfundzwanzigjährige Heinrich Dorn wurde als Kapellmeister engagiert. Während der Zeit Remies gab es weniger Opernneuheiten als unter Küstner, Schulze gibt an während der dreijährigen Amtszeit seien nur 17 Opern uraufgeführt und 31 Opern neu einstudiert worden.<sup>1118</sup> Spitzenreiter in Bezug auf die Aufführungszahlen war die französische Oper, allen voran Auber, dessen Werke insgesamt 50 Vorstellungen bestritten, davon entfallen 30 allein auf *Die Stumme von Portici*.<sup>1119</sup> Marschner kommentiert unter einem weiblichen Pseudonym im Januar 1830, kurz nach der Uraufführung von *Der Templer und die Jüdin*, den Zustand des Leipziger Theaters:

„Wohlgeboren Herr Redakteur! Es darf Sie nicht Wunder nehmen, auch von einer Leipziger Dame einmal etwas zu erhalten. Fern sei es von mir, eine Kritik schreiben zu wollen, obgleich nichts leichter sein mag, als die Art und Weise, wie man heutzutage fast in jedem Blatt rezensiert. Dazu habe ich weder Zeit noch Lust, noch reizt oder zwingt mich dazu ein Freibillet. Liest man die mitternächtlichen Berichte, so sollte man meinen, Leipzig müsse jetzt vor lauter Unübertrefflichkeit seiner Schauspieler und Sänger vor Entzücken ersticken. Daß dem aber gar nicht so ist, werden Sie zu Ostern, wo Sie ja wohl auf Krebse zu Gast kommen, schon selbst sehen. — [...] — Die Oper hat noch weniger Mittel, denn außer der Mad. Walzel (warum nennt sie sich Franchetti-Walzel? hatte der Name Franchetti etwa vorher Ruf?) und Herrn Hammermeister gibt es kein nennenswertes Talent, obgleich ich Ihnen wenigstens noch acht Sängerinnen, ein paar Tenöre und Bässe nennen könnte, die die Direktion alle teuer bezahlt, welche uns aber noch niemals entzückt haben.“<sup>1120</sup>

<sup>1114</sup> Heinrich Dorn: *Aus meinem Leben*, 1872, S. 20.

<sup>1115</sup> Die Bläser und Pauken saßen auf der einen, die Streicher auf der anderen Seite, wobei der Konzertmeister das Geschehen koordinierte und der Kapellmeister direkt vor der Bühne stand und seine Aufmerksamkeit den Sängern zuwandte. Fritz Hennenberg: *Geschichte der Leipziger Oper*, 2009, S. 36.

<sup>1116</sup> 1774-1857, Schauspieler und Theaterdirektor.

<sup>1117</sup> Remie war von 1826 bis 1829 Regisseur der Oper und des Schauspiels in Dresden, von 1829 bis 1832 Stellvertreter Lüttichaus in Leipzig.

<sup>1118</sup> Friedrich Schulze: *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*, 1917, S. 77.

<sup>1119</sup> Friedrich Schulze: *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*, 1917, S. 79.

<sup>1120</sup> Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 75f.

Bei seiner regen journalistischen Tätigkeit wahrte Marschner nicht immer die Grenzen des Anstands.<sup>1121</sup> Waidelich stellt fest, dass er ein deutschlandweites Korrespondenznetz unterhielt, um sich oder seiner Frau positive Aufmerksamkeit in den Feuilletons beziehungsweise beim Publikum zu sichern.<sup>1122</sup> Hierbei schrieb er anonym oder unter einem Pseudonym, doch sowohl in Dresden als auch in Leipzig war dies bekannt, und aufgrund der Art und Weise der Schriften sahen sich Journalisten und Freunde dazu genötigt sich öffentlich zu distanzieren.<sup>1123</sup> Waidelich geht davon aus, dass sich Marschner durchaus bewusst war, dass er sich mit seinen journalistischen Schriften auf einer gefährlichen Ebene bewegte, mit der er denn auch nicht umgehen konnte:

„Marschners mangelndes Gespür dafür, welche Einflußnahme auf die öffentliche Meinung gerade noch tolerabel war, ließ ihn 1828 in Leipzig fast Schiffbruch erleiden, waren doch allem Anschein nach seine Praktiken inzwischen ruchbar geworden.“<sup>1124</sup>

Diese Auseinandersetzungen fanden um die Uraufführung des *Vampyr*s herum statt. Das hierdurch getrübt Wohlwollen gegenüber dem Komponisten könnte die anschließende Entstehungszeit von *Der Templer und die Jüdin* sowie die Vorbereitungen zu ihrer Uraufführung mit beeinflusst haben.

## 6.2. Vom Beginn der Komposition zur Uraufführung

Über die Phase der Komposition von *Der Templer und die Jüdin* ist wenig bekannt, da ein brieflicher Austausch wie mit Devrient zu *Hans Heiling* fehlt.<sup>1125</sup> Auch der zeitliche Ablauf lässt sich nicht eindeutig rekonstruieren, allerdings eingrenzen: Im Februar 1828 verfasste Marschner die Kritik über *Der Löwe in Kurdistan*, was gegebenenfalls der Auslöser zu Überlegung zu einer Vertonung des Scott-Romans war.<sup>1126</sup> Zwei Monate später fand die Uraufführung zu *Der Vampyr* statt, ab Juni 1828 war Marschner auf Reisen und lies während dieser Zeit Hofmeister wissen, dass er für den Winter wieder nach Leipzig komme, um dort ein neues Werk zu schreiben, von dem er allerdings noch nichts verrate.<sup>1127</sup> Spätestens Ende September kam er zurück, und auch Wohlbrück weilte von September bis November in der Messestadt. Im Dezember 1828 war Marschner kurzzeitig in Magdeburg, wie aus einem Brief an seine Frau hervorgeht. Zu diesem Zeitpunkt schrieb sein Schwager am Text:

<sup>1121</sup> Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Marschners Berichterstattung findet sich in Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 143-168. Weiteres in Till Gerrit Waidelich: „Der Componist [...] dankte stumm mit abwehrender, bescheidener Handbewegung“, 2001, S. 349-358, Allmuth Behrendt: „Interessieren Euer Wohlgeboren diese Notizen...“, 1995, S. 84-117, Brigitta Weber: „Dabei denken Sie bisweilen Ihres ergebenen Dr. H. Marschner“, 1995, S. 8-83.

<sup>1122</sup> Till Gerrit Waidelich: „Der Componist [...] dankte stumm mit abwehrender, bescheidener Handbewegung“, 2001, S. 349.

<sup>1123</sup> Till Gerrit Waidelich: „Der Componist [...] dankte stumm mit abwehrender, bescheidener Handbewegung“, 2001, S. 351.

<sup>1124</sup> Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 164.

<sup>1125</sup> Vgl. Kapitel 4.1.3. Die Zusammenarbeit von Librettist und Komponist sowie 4.2. Das Libretto und seine Vorlagen.

<sup>1126</sup> Vgl. Kapitel 4.2. Das Libretto und seine Vorlagen.

<sup>1127</sup> Brief Heinrich Marschners an Friedrich Hofmeister vom 1. September 1828. Heinrich Marschner: *Briefe an Friedrich Hofmeister*, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

„Ankunft – Magdeb. 7 ¾ Uhr. Abgestiegen in d[e]r Stadt London, darauf Wilhelm überrascht, welcher eben verzweiflungsvoll in seinem [Haargewächs raste?], ob des zu vielen Dialogs [des?] 1sten Acts der neuen Oper. Das Lied des Baarfüssler Mönchs<sup>1128</sup> ist meisterhaft komisch, ja so gut, daß ich zweifle es ebenso gut zu componiren.“<sup>1129</sup>

Im März 1829 ist das Libretto fertig gestellt. Ob Marschner parallel zu dessen Entstehung bereits mit der Vertonung begann ist ungewiss, die abweichende Art des ersten Akts im Vergleich zu den späteren legt eine solche Arbeitsweise jedoch nahe.<sup>1130</sup> Hinzu kommt, dass er in einem Brief vom 7. April 1829 an Friedrich Adolph Brüggemann<sup>1131</sup> angibt bereits am zweiten Teil des zweiten Akts zu arbeiten, und „folglich schon über die grosse Hälfte hinaus“<sup>1132</sup> zu sein.<sup>1133</sup> Für die weiteren Nummern sowie die Ouvertüre, die er zuletzt komponierte, benötigte er bis Juli:

„Entschuldige, lieber Bruder! mein langes Schweigen, woran nur mein Sitzen am Schreibtisch u. Schwitzen über der neuen Oper Schuld ist. Sie ist in soweit fertig, als ich nur noch 2 Nummern u. die Ouverture zu komponieren habe. Mit dem Ende dieses Monats bin ich ganz fertig.“<sup>1134</sup>

Krasting schreibt über die Schaffensweise Marschners:

Marschner war [...] ein sehr ökonomisch arbeitender Komponist, und zwar in mehrerlei Hinsicht. Er arbeitete schnell und nicht immer gründlich, eine Schwäche, die schon früh festgestellt und von ihm zugegeben wurde. Dabei war Marschner sehr produktiv.“<sup>1135</sup>

In seiner Arbeit über die in Hamburg liegenden Handschriften vollzieht Krasting die einzelnen Schritte der Entstehungsphasen der Marschnerschen Werke nach. Er stellt hierbei fest, dass der Komponist zunächst mit Kurzskeizen oder Ideensammlungen begann, dann kamen

---

<sup>1128</sup> Schulze geht davon aus, dass es sich hierbei um ‚Brüder, wacht! Habet acht!‘ (Nr. 10) handelt und Wohlbrück dementsprechend bereits am zweiten Akt gearbeitet hat. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass Marschner hier ‚Der Barfüssler Mönch seine Zelle verlies‘ aus dem 1. Akt meint. Friedrich Schulze: „Studien zu Heinrich Marschners Leipziger Aufenthalt“, 1928, S. 92.

<sup>1129</sup> Brief Heinrich Marschners an seine Frau aus Hannover vom 23. Dezember 1828. Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Mscr. A 72 a 47, II,6.

<sup>1130</sup> Vgl. Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.

<sup>1131</sup> Friedrich Adolph Brüggemann war Agent der München-Aachener Feuerversicherung und nach eigenen Angaben Dichter von Liedern, die Marschner vertonte. Er lebte zu dieser Zeit in Magdeburg. Seinem Bruder Karl Brüggemann gehörte die Voglersche Verlagsbuchhandlung in Halberstadt, an der Adolph Brüggemann beteiligt war. Sie ging später in den Besitz Hofmeisters über. In diesem Verlag sind Lieder, Männerchöre und Klavierkompositionen Marschners erschienen, jedoch keine Opern. W. Schaun: „Beiträge zur Marschner-Biographie“, 1925, S. 279.

<sup>1132</sup> Brief Heinrich Marschners an Friedrich Adolph Brüggemann vom 7. April 1829. Zit. nach: W. Schaun: „Beiträge zur Marschner-Biographie“, 1925, S. 281.

<sup>1133</sup> Wittmann beschreibt, dass der Komponist erst nach der Fertigstellung des Textes mit der Vertonung begonnen habe: „Wie rasch es Marschner mit der Musik des ‚Templer‘ von statten ging, wissen wir aus seinem eigenem Mund. Er erzählt, daß, als er die Oper in seiner Wohnung am Leipziger Neumarkt komponierte, es ihm morgens im Bett keine Ruhe mehr ließ, daß er aufgesprungen sei und sich nicht einmal Zeit zum Ankleiden, geschweige denn zum Frühstück gönnen habe, um nur gleich wieder an seine Partitur zu kommen. Und so hat er denn auch die ganze große Oper in der unglaublich kurzen Zeit von fünf Monaten, vom März bis Juli 1829 fertig gestellt.“ Allmuth Behrendt weist bereits darauf hin, dass Marschner vermutlich vor der Fertigstellung des Librettos mit der Komposition begonnen hat. Carl Friedrich Wittmann (Hrsg.): *Der Templer und die Jüdin. Textbuch mit einem Vorwort*, [1896], S. 6f. Allmuth Behrendt: *Der Opernkomponist und -kapellmeister Heinrich Marschner*, 1989, S. 88.

<sup>1134</sup> Brief Heinrich Marschners an Friedrich Adolph Brüggemann vom 3. Juli 1829. Zit. nach: W. Schaun: „Beiträge zur Marschner-Biographie“, 1925, S. 281.

<sup>1135</sup> In dem Hinweis auf die von Marschner zugegebene Ungeduld bezieht er sich auf einen Brief an Hofmeister vom 1. August 1822. Malte Krasting: *Die Marschner-Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, 1999, S. 31.

längere Verlaufsskizzen und Entwürfe, bei den Opern folgte ein Particell, und schließlich eine Niederschrift des weitfortgeschrittenen Entwurfs sowie die Reinschrift.<sup>1136</sup>

In dem Briefaustausch zwischen Devrient und Marschner zu *Hans Heiling* zeigt sich, dass Marschner zwar tendenziell der Reihe nach arbeitete, sich jedoch von manchen Nummern so angeregt fühlte, dass er sie vorzog, andere aber wiederum liegen ließ. Er selbst sagt über seinen Arbeitsstil:

„Ich pflege nämlich, nicht eher etwas niederzuschreiben, ehe es nicht ziemlich fertig im Kopfe ist.“<sup>1137</sup>

„Ich pflege zwar nie unüberlegt, ins Zeug hinein zu komponieren. Ich habe aber immer gefunden, daß Grübelelei nachteilig auf die Phantasie und auf Kunstwerke einwirkt. Deshalb pflege ich mich stets erst in das Werk, folglich auch in die Meinung des Dichters hinein zu arbeiten, bis ich fühle, daß ich ganz davon durchdrungen bin. Dann überlasse ich mich ganz meinem Genius und dem Gefühl, die dann fast unbewußt, vom früheren Nachdenken geleitet werden, wobei Wissen und Erfahrung natürlich auch das ihrige tun. Und so will ich's denn auch mit Ihrer Oper tun, deren Stoff und Ausführung mich gewaltig anregen.“<sup>1138</sup>

„Bessern ist gut, zu viel feilen und schnitzeln aber verdirbt oft mehr, als es nützt.“<sup>1139</sup>

Diese Aussagen sollten nicht darüber hinwegtäuschen, dass Marschners Arbeitsprozess sehr überlegt war, wie die Briefe in der Gesamtschau widerspiegeln.<sup>1140</sup> Es zeigt sich, dass er Teile in einer Rohfassung niederschrieb und sich dann die Instrumentierung vornahm. Auf die Frage, welche Komponenten ihm an seiner Komposition am bedeutsamsten erschienen, könnten die Aussagen einiger Freunde, die er mit Wohlwollen wiedergibt, Antwort geben:

„Mehrere musikalische Freunde und kompetente Richter, auch vertraut mit dem Buch, urteilen über meine Arbeit äußerst günstig und rühmen daran erstens das melodische aller Nummern, zweitens den prägnanten Stil und drittens außer der Charakteristik noch die einfache Instrumentierung, die in allen Gesangsstücken vorherrschend ist.“<sup>1141</sup>

Es war dem Komponisten offensichtlich wichtig, bereits während des Kompositionsprozesses Rückmeldung von Außenstehenden zu erhalten.<sup>1142</sup> Auch Brüggemann berichtet er im April 1829, den ersten Akt der neuen Oper bereits einigen Sachverständigen vorgespielt zu haben.<sup>1143</sup>

<sup>1136</sup> Malte Krasting: *Die Marschner-Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, 1999, S. 33f.

<sup>1137</sup> Brief vom 7. August 1832. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit.“, 1910, S. 801.

<sup>1138</sup> Brief vom 18. Oktober 1831. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit.“, 1910, S. 794.

<sup>1139</sup> Brief vom 24. September 1832. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit.“, 1910, S. 804.

<sup>1140</sup> Vgl. Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 76.

<sup>1141</sup> Dies bezieht sich auf *Hans Heiling*. Brief von Ostern 1832. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit.“, 1910, S. 797.

<sup>1142</sup> Inwiefern er deren Meinung wahrheitsgemäß seinen jeweiligen Briefpartnern wiedergab, sei in Anbetracht der mehrfach nachgewiesenen Tendenz Einfluss üben zu wollen, dahingestellt.

<sup>1143</sup> Brief Heinrich Marschners an Friedrich Adolph Brüggemann vom 7. April 1829. W. Schaun: „Beiträge zur Marschner-Biographie“, 1925, S. 281.

Dennoch war Marschners Zeit nicht nur von *Der Templer und die Jüdin* absorbiert. Er unternahm, wie Behrendt aufzeigt, im Frühjahr mindestens eine weitere Reise.<sup>1144</sup> Zudem war er bereit weiterhin kleinere Kompositionen anzufertigen:

„Zu Ostern hoff ich mit einer grossen Sonate à 4 Hd. fertig zu sein. Der 1. u. 2. Satz ist schon da, u. wie ich mir schmeichle, eine sehr gute Arbeit. Hat Dein Bruder Lust dazu, so soll er mirs melden, damit ich sie nicht für einen andern Verlag bestimme. Auch wird es jetzt einige Zeit schlecht aussehen mit Manuscript [sic!], da nun mehr tüchtig und unausgesetzt an der Oper gearbeitet wird. Dessen ungeachtet schreib mir, ob Du etwas für das Museum<sup>1145</sup> brauchst.“<sup>1146</sup>

Im folgenden Brief (7. April 1829) schickt Marschner für das ‚Museum‘ ein Rondino mit. Aus diesem Schreiben ergibt sich auch, dass Marschner zu diesem Zeitpunkt entweder bereits in Verhandlungen zu den Verlagsrechten stand<sup>1147</sup> oder sie via Brüggemann anbahnen wollte:

„Daher ist es denn gekommen, und ich verhehle es nicht, dass mehrere Verleger sich bereits zum Verlag der neuen Oper gemeldet haben. Dein Bruder ist der 4te. Tausend Thaler habe ich bereits geboten bekommen für den Klavierauszug und das ganze Eigentumsrecht und das Recht, alle möglichen Arrangements daraus zu machen. Allein unter 1200 [rh.?] schlage ich nicht los, da ich zugleich auch das Eigenthumsrecht für England damit verkaufe. Bis Ende April warte ich mit dem Zuschlag, dann muss angefangen werden mit dem Druck, damit der Verleger gleich da ist, wenn die Oper gegeben wird.“<sup>1148</sup>

Konkret sind die Gespräche mit den Verlegern erst später geworden, wie Briefe vom Juli 1829 zeigen. Diese verliefen anscheinend nicht zu Marschners Zufriedenheit:

„Jetzt liege ich mit den Verlegern in ewigen u. ekligen Unterhandlungen. Sie wollen die Oper alle haben, aber wie Du denken kannst, wollen Sie mich schinden, was ich wieder nicht leiden will. Es wäre mir ein rechtes Gaudium gewesen, wenn so ein Neuling wie Dein Bruder ihnen den Braten vor der Nase weggenommen hätte. Das Gejüdle und Geschacher dieser Kerls schon kennend, musste ich natürlich hoch aufschlagen, u. forderte 1200 Thaler, wobei ich nur an 1000 Thaler dachte. Nun aber bin ich dahinter gekommen, dass sie sich vereinigt haben, u. sich im Biethen gleich bleiben. So sind mir jetzt 700 [rh.?] geboten, wofür ich die Oper natürlich nicht hergebe, denn unter 800 gebe ich sie keinesfalls. Hat Dein Bruder Lust dazu, so schreib mir’s umgehend, übersteigt es seine Kräfte, so thue mir ein Scheinangebot von 800 [rh.?] darauf, dass ich die Kerls auch etwas knöcheln kann, es muss aber tiefes Geheimnis bleiben, u. Dein Bruder unterrichtet sein, denn es ist wahrscheinlich, dass sie sich erkundigen. Gebrauchen Sie List, warum soll ich’s nicht thun? Und ohne dem beugen Sie mich bei Ihrem Zusammenhalten unter Ihren Willen. Thue mir also den Gefallen und schreibe mir *bald*. Da

<sup>1144</sup> Allmuth Behrendt: „Heinrich August Marschner und Leipzig“, 1998, S. 32.

<sup>1145</sup> Was ‚Museum‘ in diesem Zusammenhang bedeutet, ist nicht eindeutig. Schaun vermutet, dass es sich um eine Sammlung im Verlag von Brüggemanns Bruder oder gegebenenfalls eine gesellschaftliche Vereinigung handeln könnte. W. Schaun: „Beiträge zur Marschner-Biographie“, 1925, S. 280, FN 3.

<sup>1146</sup> Bei der Anschrift „Sr. Wohlgeboren | des Herrn Hr. Adolph Brüggemann“ und den Abkürzungen H. A. Brüggemann scheint es sich um Transkriptionsfehler zu handeln. Brief Heinrich Marschners an Friedrich Adolph Brüggemann vom 14. Februar 1829. Zit. nach: W. Schaun: „Beiträge zur Marschner-Biographie“, 1925, S. 280.

<sup>1147</sup> Vgl. Allmuth Behrendt: „Heinrich August Marschner und Leipzig“, 1998, S. 32.

<sup>1148</sup> Brief Heinrich Marschners an Friedrich Adolph Brüggemann vom 7. April 1829. Zit. nach: W. Schaun: „Beiträge zur Marschner-Biographie“, 1925, S. 281.

Dein Bruder vernünftiger Weise nichts dagegen haben kann, so kannst Du mir schreiben und Deinen Bruder nachher davon unterrichten, der ja Dich dann nicht compromittieren wird.“<sup>1149</sup>

Mit Hofmeister tauscht er sich, was die Verlagsrechte betrifft, ebenfalls schriftlich aus, woraus hervorgeht, dass Marschner die Oper letztendlich doch für 700 Thaler verkaufte. Der Verleger hatte allerdings versucht einen für sich günstigeren Preis auszuhandeln, wie aus verschiedenen Briefen des Komponisten hervorgeht:

„Hinsichtlich unsres Geschäfts, die neue Oper betreffend, bin ich jetzt im Stande, dir Nachstehendes mitzuthellen. Mein erst Gebot von 300 [duc.?] [sollte?] mir nicht bewilligt werden, u ich mußte aus Rücksichten bis auf [800 rh.?] heruntergehen. [Auf diese botest du mir?] schließlich 600. Nun hab ich zwar mehr, allein unter Umständen die mir die ganze Sache erschweren, nämlich daß ich jetzt 300, zu Ostern 300, u binnen einem Jahr 200 [rh.?] bekommen sollte. [...] Deshalb schlag ich [so etwas?] aus, und offerire dir die Oper für 700 [rh.?] baar. Das ist aber mein Schlußwort, u ich glaube du kannst ungefährdet drauf eingehen, da die Musik nach Versicherung [etlicher?] Kunstrichter mir sehr gelungen ist, was ich auch selbst weiß. [...] Am [Montag?] sollst du den 1tn Act bekommen, am nächsten den 2tn u 3ten. Ich erhalte 6 Freiexemplare, wovon 1 auf Velin als Dedications Exempl. Von jedem möglichen Arrangement [3?] Exemplare. Die äußere Ausstattung so schön u elegant als möglich, wird von dir besorgt.“<sup>1150</sup>

„Lieber Bruder!

Von den 700 [rh.?] kann ich nicht abgehen, allein ich will dir die Sache erleichtern, damit Du siehst daß ich nicht eigensinnig oder ungefällig bin, gegen einen Freund, den ich seit solange an dir habe u schätze. Was zu [...] ist, muß ich selbst daran [verdienen?] , das bin ich meiner Familie schuldig. Deshalb will ich für das Honorar von 700 [rh.?] im Ganzen dir auch die Klavierarrangements besorgen, d.h. 2 u 4-händig. Das Arrangement vom Componisten selbst hat immer Werth. Mehr kann ich nicht thun, u auf diese Art wird sich's auch compensiren. Ueberlegt ist das bald, u so antworte mir, ob du es zufrieden bist. Bist du es, dann setze den Contract auf, u [morgen früh?] wird die ganze Sache abgemacht.

Dein H. Marschner

[v. H.] d. 23[tn?] Juli 1829.

[N.B.?)

Die Partitur lehne ich dir, zu was du willst, nur nicht zum Verkauf. Willst du [sie?] haben, d.h. ganz, so mußt du die Copialgebühren tragen. Da ich sie dir aber borge, hast du das nicht nöthig.“<sup>1151</sup>

Ob Marschner die Uraufführung der Oper von Beginn an für Leipzig vorsah, ist ungewiss, denn an Brüggemann schreibt er im April:

„Eine Neben-Hauptsache ist, dass die Oper zum 1. Mal in Berlin gegeben wird, wie ich die Zusage vom Grafen Redern bekommen habe. Nur von Berlin, Wien oder Leipzig aus für

<sup>1149</sup> Brief Heinrich Marschners an Friedrich Adolph Brüggemann vom 3. Juli 1829. Zit. nach: W. Schaun: „Beiträge zur Marschner-Biographie“, 1925, S. 281.

<sup>1150</sup> Heinrich Marschner an Friedrich Hofmeister, Brief vom 22. Juli 1829, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

<sup>1151</sup> Heinrich Marschner an Friedrich Hofmeister, Brief vom 23. Juli 1829, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

Deutschland kann eine Oper ein sogenanntes Schicksal haben und einen Weltruf bekommen.“<sup>1152</sup>

Wie weit die Gespräche mit Redern wirklich gediehen waren, oder ob Marschner sie als Verkaufsargument nutzte, lässt sich nicht nachvollziehen. Auch gegenüber Hofmeister behauptet er einige Monate später, ebenfalls im Zusammenhang mit Verhandlungen über die Verlagsrechte, *Der Templer und die Jüdin* wäre bereits von mehreren Theatern angenommen:

„An Leipzig, Dresden u Berlin ist die Oper schon verkauft, u daß sie überall gegeben wird, dafür glaub ich stehen zu können, [...]“<sup>1153</sup>

Dass dies zu diesem Zeitpunkt nicht stimmig ist, ergibt sich aus einem Brief vom 12. August an Clemens Remie, in dem Marschner seine preislichen Vorstellungen für das Buch und die Partitur sowie die Anforderungen für die Premiere mitteilt.<sup>1154</sup>

Die Uraufführung der Oper war, wie die Mitteilungen an Brüggemann und Hofmeister<sup>1155</sup> belegen, ursprünglich für Sommer 1829 erhofft. Sie wurde allerdings verschoben und fand schließlich am 22. Dezember 1829 statt.<sup>1156</sup> In der *Niederrheinischen Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler* heißt es mehr als zwanzig Jahre später:

„In Leipzig trat damals gerade eine neue Theater-Unternehmung ins Leben, und die Verwaltung wünschte die Bühne mit dieser neuen Oper zu eröffnen. Indes Marschner lehnte die Ehre ab, weil er besorgt war, die Aufnahme seines Werkes möchte unter den Parteiungen, die fast immer bei neuen Theater-Zuständen auftauchen, leiden. Auch wollte er wohl zuvor die neuen Kräfte kennen lernen. Im December 1829 fand die erste Aufführung Statt [sic!]. Der Erfolg war beispiellos; die Oper verbreitete sich eben so rasch, wie der *Vampyr*, und hat sich bekanntlich bis jetzt auf dem Repertoire erhalten.“<sup>1157</sup>

Eine angedachte Aufführung zur Theatereröffnung Anfang August scheint unwahrscheinlich in Anbetracht der Tatsache, dass die Oper erst im Juli fertig gestellt wurde, und es sich nicht um ein Auftragswerk handelt. Palmer und Behrendt berichten, dass zunächst ein Termin im September vorgesehen war.<sup>1158</sup> Möglicherweise kam es zu mehreren Verschiebungen, denn am 17. November 1829 informiert Marschner Brüggemann, dass die Oper „in 14-18 Tagen

---

<sup>1152</sup> Brief Heinrich Marschners an Friedrich Adolph Brüggemann vom 7. April 1829. Zit. nach: W. Schaun: „Beiträge zur Marschner-Biographie“, 1925, S. 281.

<sup>1153</sup> Heinrich Marschner an Friedrich Hofmeister, Brief vom 22. Juli 1829, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

<sup>1154</sup> Brief vom 12. August 1829. Bibliothek des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig, Inventarnummer A/1927/2010. Das Autograph kann auf der Datenbank des Museums eingesehen werden: [http://museum.zib.de/sgml\\_autographe/sgml\\_autographe.php?seite=5&fld\\_0=D0053056](http://museum.zib.de/sgml_autographe/sgml_autographe.php?seite=5&fld_0=D0053056) [Zugriff am: 04. Januar 2015]. Eine transkribierte Abschrift findet sich in Friedrich Schulze: „Studien zu Heinrich Marschners Leipziger Aufenthalt“, 1928, S. 93f.

<sup>1155</sup> An Hofmeister schreibt er am 22. Juli 1829: „[Fängst?] du künftige Woche an zu arbeiten, so kannst du bis zur ersten Aufführung fertig werden, u das ist auch ein großer Vortheil.“ Heinrich Marschner: *Briefe an Friedrich Hofmeister*, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

<sup>1156</sup> Die neue königliche Bühne wurde stattdessen am 2. August mit dem Trauerspiel *Julius Cäsar* eröffnet. Als erste Oper wurde *Die Räuberbraut* von Ries gezeigt, im September wurde Aubers *Die Stumme von Portici* erstaufgeführt. Carl Augustin Grenser: *Geschichte der Musik in Leipzig 1750-1838*, 2005, S. 173.

<sup>1157</sup> Ludwig Bischoff: „Heinrich Marschner“, 1857, S. 25.

<sup>1158</sup> A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, S. 115 und Allmuth Behrendt: „Heinrich August Marschner und Leipzig“, 1998, S. 32.



hier zum erstenmale aufgeführt“<sup>1159</sup> werden soll. Aus zwei Wochen wurden vier Wochen. Dass Marschner im Juli des Jahres nicht mit einer solchen Verzögerung rechnete, ergibt sich ebenfalls aus einer Bemerkung an seinen Freund in Magdeburg, dem er ankündigt im Oktober oder November nach Paris gehen und dort bis Mai bleiben zu wollen. Zu dieser Reise kam es nicht, was mit der verschobenen Uraufführung zusammenhängen könnte.<sup>1160</sup> Es mutet unwahrscheinlich an, dass unter diesen Umständen ein Verlegen der Premiere in den Winter auf Wunsch des Komponisten geschehen ist, weshalb andere, eventuell theaterpraktische Gründe angenommen werden müssen. Gegenüber Remie formuliert er im Sommer folgende Bedingungen zur Uraufführung:

„[...] habe ich Ihnen schon mündlich die Ehre gehabt, die Partitur nebst Buch des ‚Templer‘ etc. für das Honorar von Vierzig Stück vollwichtige Friedrichsd’or zur Aufführung auf den Königl. Hoftheatern zu Leipzig u. Dresden zu überlassen, welches Honorar mir bei Auslieferung der Partitur gezahlt wird. Ich hoffe daher von der Einsicht der Direktion, daß mir mein Gesuch (!) als in der Natur der Sache begründet bewilligt werde, u. hoffe es umsomehr, als der mir bis jetzt etwas kostbare Augenschein mich belehrt hat, daß dadurch niemanden ein Platz entzogen wird. Nächst diesem bitte ich daher noch folgendes zu bemerken

1) daß ich die 1<sup>te</sup> Vorstellung dirigiere, [...]“<sup>1161</sup>

Die weiteren Anmerkungen beziehen sich darauf, dass die Direktion jegliche unautorisierten Abschriften zu verhindern habe und dass ein Chorist, der dafür bekannt war die Opern unter der Hand an andere Häuser zu verkaufen, nicht als Schreiber eingesetzt werden dürfe.

Marschner leitete, wie erwünscht, die Uraufführung, was auf dem Theaterzettel<sup>1162</sup> nicht vermerkt ist.<sup>1163</sup> Stattdessen ist zu lesen, dass die neuen Dekorationen vom königlichen Theatermaler Herrn Schwarz, die Maschinerie vom Maschinenmeister Roller sind. Diese Hervorhebung eines neuen Bühnenbildes deutet an, dass *Der Templer und die Jüdin* mit Aufwand in Szene gesetzt wurde und eine spektakuläre Darstellung ein wichtiger Bestandteil dieses Werkes war. Fortunata Franchetti-Walzel, die von Genast während seiner Zeit für Leipzig hinzugewonnen wurde,<sup>1164</sup> übernahm die Partie der Jüdin, Heinrich Hammermeister die des Bois Guilbert. In seinem kurz nach der Premiere erschienenen Zustandsbeschrieb über das Leipziger Theater bezeichnet Marschner diese beiden Sänger als die einzigen mit Talent, alle anderen könnten das Publikum aber nicht begeistern.<sup>1165</sup> Zumindest Wilhelm Pögner, der Sänger des Cedric, erarbeitete sich später jedoch einen guten Namen, er kam

<sup>1159</sup> Brief Heinrich Marschners an Friedrich Adolph Brüggemann vom 17. November 1829. Zit. nach: W. Schaun: „Beiträge zur Marschner-Biographie“, 1925, S. 282.

<sup>1160</sup> Als weiteren möglichen Grund gibt Behrendt finanzielle Schwierigkeiten an, mit denen die Familie Marschner aufgrund des Gehaltsausfalls von Marianne Marschner nach dem Ende ihrer Tätigkeiten am Theater Leipzig zu kämpfen hatte. Allmuth Behrendt: *Der Opernkomponist und -kapellmeister Heinrich Marschner*, 1989, S. 93.

<sup>1161</sup> Brief vom 12. August 1829. Zit. nach: Friedrich Schulze: „Studien zu Heinrich Marschners Leipziger Aufenthalt“, S. 93.

<sup>1162</sup> Wiedergegeben in Carl Friedrich Wittmann (Hrsg.): *Der Templer und die Jüdin. Textbuch mit einem Vorwort*, [1896], S. 8f.

<sup>1163</sup> Vgl. Allmuth Behrendt: „Heinrich August Marschner und Leipzig“, 1998, S. 32.

<sup>1164</sup> Friedrich Schulze: *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*, 1917, S. 73.

<sup>1165</sup> Vgl. Kapitel 6.1. Externe Voraussetzungen in Leipzig sowie Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 75f.

durch Bethmanns Truppe nach Leipzig.<sup>1166</sup> Der Darsteller des Tuck, Wilhelm Fischer, war ein Bassbuffo, der auch im Schauspiel auftrat, und bereits zu Küstners Zeiten am Hause war, sowie zuvor in der Joseph Seconda'schen Gesellschaft.<sup>1167</sup> *Ivanhoe* wurde von Herrn Ubrich, Rowena von Demoiselle Löwe gesungen.<sup>1168</sup>

Nach *Die Stumme von Portici* war *Der Templer und die Jüdin* im Jahr 1830 die meistgespielte Oper am Theater Leipzig und wurde bis 1885 124 Mal dort gegeben.<sup>1169</sup>

### 6.3. Die Verbreitung der Oper und ihre Aufnahme zu Lebzeiten Marschners

Bei der Darstellung der Rezeption von *Der Templer und die Jüdin* stehen im Folgenden die ersten Jahre im Vordergrund, wobei die Reaktionen auf die Erstaufführungen in der ersten Dekade sowie die Verbreitung des Werks bis zum Tod des Komponisten erörtert werden. Die Betrachtung der Wirkungsgeschichte der Opern Marschners in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und des 20. Jahrhunderts bedingt eine intensive Einbindung externer Einflüsse, wie beispielsweise derjenigen der Person und Rezeption Richard Wagners, oder die Rolle des sich zunehmend radikalisierten Nationalismus, was einer gesonderten Studie vorbehalten bleiben muss.<sup>1170</sup>

Eine Übersicht der Erstaufführungen bis Ende 1861 zeigt, dass *Der Templer und die Jüdin* sich in den 1830iger und 1840iger Jahren rasch verbreitete und hierbei auch über die deutsche Sprachgrenze hinweg ging:<sup>1171</sup>

22. Dezember 1829	Leipzig
12. November 1830	Braunschweig
23. Februar 1831	Hannover <sup>1172</sup>
20. März 1831	Frankfurt a. M.
3. August 1831	Berlin <sup>1173</sup>
8. November 1831	Dresden
23. Dezember 1831	Hamburg

<sup>1166</sup> Friedrich Schulze: *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*, 1917, S. 69.

<sup>1167</sup> Karl Theodor [von] Küstner: *Rückblick auf das Leipziger Stadttheater*, 1830, S. 25.

<sup>1168</sup> Des Weiteren waren laut Theaterzettel an der Uraufführung beteiligt August Wiedemann (Wamba), Eduard Schütz (Richard), Henriette Wüst (Elgitha), Herr Walcker (Aethelstane), Herr Riese (Beaumanoir), Herr Bunte (Malvoisin), Herr Schäffer (Maurice de Bracy), Herr Krause (Oswald), Herr Zimmermann (Herdibert), Herr Mons (Robert), Herr Schwarz (Philipp), Herr Linke (Conrad), Herr Rabehl (Locksly), Herr Bollert (Walter), Herr Saalbach (Willibald) und Herr Mayer (Isaac von York). Carl Friedrich Wittmann (Hrsg.): *Der Templer und die Jüdin. Textbuch mit einem Vorwort*, [1896], S. 9.

<sup>1169</sup> Allmuth Behrendt: „Heinrich August Marschner und Leipzig“, 1998, S. 32, Friedrich Schulze: „Studien zu Heinrich Marschners Leipziger Aufenthalt“, 1928, S. 94.

<sup>1170</sup> Vgl. Merle Fahrholz: „Ein unglücklich Doppelwesen“. Heinrich August Marschners *Hans Heiling* in der Debatte zur deutschen Oper“, 2012, S. 324-339.

<sup>1171</sup> Eine ausführliche, teilweise jedoch fehlerhafte Übersicht über Aufführungen von *Der Templer und die Jüdin* findet sich in Palmers Marschner-Biographie. A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, Appendix R S. 417ff.

<sup>1172</sup> Nach Angaben von Wittmann wurde die Oper hier bis zum 3. Januar 1890 109 Mal gespielt. Carl Friedrich Wittman (Hrsg.): *Der Templer und die Jüdin. Textbuch mit einem Vorwort*, [1896], S. 21.

<sup>1173</sup> Hofoper. Nach Wittmann sollen bis zum 16. November 1883 42 Vorstellungen stattgefunden haben. Lowenberg gibt die Erstaufführung in Berlin fälschlicherweise als Uraufführung an. Carl Friedrich Wittman (Hrsg.): *Der Templer und die Jüdin. Textbuch mit einem Vorwort*, [1896], S. 21, Alfred Loewenberg: *Annals of opera*, Bd. 1, 1955, Sp. 722.

7. Mai 1832	Budapest
28. September 1832	Stuttgart
1832	Zittau <sup>1174</sup>
27. Mai 1833	Weimar
9. Juni 1833	Kassel
29. November 1833	Bremen <sup>1175</sup>
7. März 1834	Breslau <sup>1176</sup>
21. April 1834	Kopenhagen <sup>1177</sup>
30. April 1834	Schwerin
3. Oktober 1834	München
November / Dezember 1834	Dessau <sup>1178</sup>
1834	Aachen, Nürnberg, Würzburg <sup>1179</sup>
1834?	Düsseldorf <sup>1180</sup>
1835	Elberfeld <sup>1181</sup>
5. Februar 1836	Karlsruhe
4. April 1836	Detmold <sup>1182</sup>

<sup>1174</sup> Diese Premiere wird erstmalig von Münzer aufgeführt. Ginsberg gibt an, dass „auf blumengeschmücktem Sessel sitzend, die hochbetagte Mutter des Komponisten“ beiwohnte. Georg Münzer: *Heinrich Marschner*, 1901, S. 87 FN 34, E. Ginsberg: „Neues von Heinrich Marschner“, 1930, S. 24.

<sup>1175</sup> Marschner berichtet in einem Brief an Hofmeister vom 11. Dezember 1833, dass die Oper in Bremen „mit großem Beifall“ aufgenommen wurde. Heinrich Marschner: *Briefe an Friedrich Hofmeister*, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

<sup>1176</sup> Diese Premiere wird erstmalig von Münzer angeführt. Er ergänzt, dass L[udwig] A[ugust] Wohlbrück Isaak spielte, und dass innerhalb von 6 Wochen 18 Vorstellungen stattfanden. Dies wird bestätigt durch einen Brief von Marschner an Hofmeister vom 10. Mai 1834. Vorausgehende Briefe zeigen, dass die Erstaufführung ursprünglich für Januar geplant war. Georg Münzer: *Heinrich Marschner*, 1901, S. 87f. FN 34, Heinrich Marschner: *Briefe an Friedrich Hofmeister*, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

<sup>1177</sup> In Dänisch, Übersetzung von Thomas Overskou. Marschner berichtet am 24. Mai 1834 in einem Brief an Hofmeister: „Der Templer hat in Copenhagen ungeheuer Furore gemacht. In 8 Tagen 4mal!!“ Heinrich Marschner: *Briefe an Friedrich Hofmeister*, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

<sup>1178</sup> Diese Premiere wird erstmalig bei Palmer erwähnt, allerdings mit einer falschen Jahresangabe. Die Almer'sche Gesellschaft führte noch im Jahr 1834 *Der Templer und die Jüdin* in Dessau auf. Anon.: „Nachrichten“, 1835, Sp. 168f.

<sup>1179</sup> Diese Erstaufführungen werden erstmalig von Münzer angeführt. In einem Brief an Hofmeister vom 18. August 1833 erwähnt Marschner, dass *Der Templer und die Jüdin* im Winter in Würzburg gegeben werden soll, in einem weiteren Schreiben vom 26. Mai 1834 berichtet er über Vorstellungen in Nürnberg. In den von Fischer aufgelisteten Operneinnahmen aus den Haushaltsbüchern von 1832 bis 1834 und 1852 bis 1860 werden Aachen und Köln gemeinsam, und weiterhin Würzburg angeführt, allerdings ohne Jahreszahlen. Georg Münzer: *Heinrich Marschner*, 1901, S. 88 FN 34, Heinrich Marschner: *Briefe an Friedrich Hofmeister*, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10, Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 117.

<sup>1180</sup> Eine Erstaufführung in Düsseldorf wird in der Sekundärliteratur nicht erwähnt. Die in der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg liegende Partitur mit der Signatur TBR 75 trägt jedoch den handschriftlichen Eintrag „No: 36. | Zur Aufführung auf dem Stadttheater | zu Düsseldorf. Heinrich Marschner | Sept. 1834“. Zudem wird in den von Fischer aufgelisteten Operneinnahmen aus den Haushaltsbüchern von 1832 bis 1834 und 1852 bis 1860 Düsseldorf genannt, allerdings ohne Jahreszahl. Diese Informationen entstammen dem RISM <http://opac.rism.info/search?documentid=450058306> [Zugriff am: 25. November 2013], Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 117.

<sup>1181</sup> Diese Aufführung wird in der Sekundärliteratur nicht erwähnt, in der Heinrich Heine Universität Düsseldorf liegt jedoch ein Theaterzettel vor, der mit *Der Templer und die Jüdin* für den 6. November 1835 die „zweite Vorstellung im fünften und letzten Abonnement“ ankündigt. Das Digitalisat des Theaterzettels ist einsehbar unter <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/theaterzettel/periodical/pageview/3800049> [Zugriff am: 08. Februar 2015].

1836	Krefeld <sup>1183</sup>
24. Juli 1836	Mannheim <sup>1184</sup>
Winter 1835 /1836; 3. Dezember 1858	Danzig <sup>1185</sup>
12. Oktober 1837	Amsterdam <sup>1186</sup>
bis April 1838	Königsberg <sup>1187</sup>
4. Oktober 1839	Prag
1839-40 / 1847	Riga <sup>1188</sup>
1840	St. Petersburg <sup>1189</sup>
17. Juni 1840	London <sup>1190</sup>
1840	Osnabrück <sup>1191</sup>
1. März 1841	Ansbach <sup>1192</sup>
18. April 1841	Darmstadt
15. Oktober 1845	Köln <sup>1193</sup>

<sup>1182</sup> Diese Aufführung ist in der Sekundärliteratur nicht verzeichnet, ergibt sich aber aus der in der Lippischen Landesbibliothek Detmold liegenden Abschrift. Zudem zeigen Eintragungen im Stimmmaterial, dass dieses bis 1872 auch in Münster, Osnabrück, Düsseldorf und Neustrelitz verwandt wurde, was weitere bisher nicht aufgezeigte Erstaufführungen bedeutet. Diese Informationen entstammen dem RISM <http://opac.rism.info/search?documentid=451501493> [Zugriff am: 25. November 2013]. Die Signatur der Partitur ist Mus - n 145, die RISM ID Nummer 451501493. Vgl. Kapitel 5.1. Die Quellenlage.

<sup>1183</sup> Diese Aufführung wird in der Sekundärliteratur nicht erwähnt. In der Heinrich Heine Universität Düsseldorf liegt jedoch ein Theaterzettel vor, der mit *Der Templer und die Jüdin* für den 27. Juni 1836 die „zweite Vorstellung im dritten Abonnement“ ankündigt. Die Besetzung ist weitgehend identisch mit derjenigen der Aufführung in Elberfeld. Das Digitalisat des Theaterzettels ist einsehbar unter <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/theaterzettel/periodical/pageview/3816921> [Zugriff am: 08. Februar 2015].

<sup>1184</sup> Marschner geht bereits drei Jahre früher von einer anstehenden Aufführung in Mannheim aus, wie ein Brief an Hofmeister vom 23. August 1833 zeigt. Heinrich Marschner: *Briefe an Friedrich Hofmeister*, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10.

<sup>1185</sup> Bei Fischer findet sich ein Brief Marschners an Herloßsohn vom 13. März 1836, in dem der Komponist sich beklagt in Danzig sei die Oper „gestohlenerweise“, allerdings sehr erfolgreich über die Bühne gegangen. Münzer gibt an, diese Aufführung sei von Laien ausgeführt worden. Dies wird bestätigt durch die „Nachrichten“ in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, in denen angeführt wird, dass ein Verein von Dilettanten Opern mit Klavierbegleitung zur Aufführung bringt und zu den ersten Präsentationen dieser Art *Der Templer und die Jüdin* gehörte. Als professionelle Erstaufführung in dieser Stadt sieht Münzer die Premiere vom 3. Dezember 1858. Dieses Datum findet sich ebenfalls bei Wittmann. Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 133, Georg Münzer: *Heinrich Marschner*, 1901, S. 88 FN 34, Anon.: „Nachrichten“, 1837, Sp. 589, Carl Friedrich Wittman (Hrsg.): *Der Templer und Jüdin. Textbuch mit einem Vorwort*, [1896], S. 21.

<sup>1186</sup> Loewenberg gibt 1838 als Erstaufführungsjahr an, Palmer korrigiert dies jedoch mit Bezug auf ein Programm (Toneelmuseum). A. Dean Palmer: *Heinrich August Marschner*, 1980, Appendix R S. 421.

<sup>1187</sup> Münzer weist auf diese Premiere hin, bestätigt wird dies durch die „Nachrichten“ in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*. Anon.: „Nachrichten“, 1838, Sp. 310.

<sup>1188</sup> Loewenberg gibt 1839/40 als Premierenjahr für Riga an, Münzer 1847. Bei Wittmann wird eine Erstaufführung in dieser Stadt nicht angegeben und auch der Nachruf auf Wilhelm August Wohlbrück in der *Rigaschen Zeitung* vom 29. September 1848 (Nr. 227) lässt keinen Rückschluss hierauf zu. Alfred Loewenberg: *Annals of opera*, Bd. 1, 1955, Sp. 722, Georg Münzer: *Heinrich Marschner*, 1901, S. 88 FN 34, Carl Friedrich Wittman (Hrsg.): *Der Templer und Jüdin. Textbuch mit einem Vorwort*, [1896], S. 21, C. A.: „Theater“, 29.09.1848, [S. 6f.].

<sup>1189</sup> Diese Erstaufführung wird von Loewenberg und Münzer angeführt. Alfred Loewenberg: *Annals of opera*, Bd. 1, 1955, Sp. 722, Georg Münzer: *Heinrich Marschner*, 1901, S. 88 FN 34.

<sup>1190</sup> Prince's theatre.

<sup>1191</sup> In einem von Fischer abgedruckten Brief Marschners an Hermann Harrys vom 19. Januar 1841 berichtet der Komponist über diese Premiere. Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 161f.

<sup>1192</sup> Diese Erstaufführung wird nur von Köhler erwähnt. Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 128.

<sup>1193</sup> Diese Erstaufführung ist in der Sekundärliteratur nicht verzeichnet, die in der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg liegende Partitur mit dem handschriftlichen Eintrag „No: 36. | Zur Aufführung auf dem Stadttheater | zu Düsseldorf. Heinrich Marschner | Sept. 1834“ und dem Aufführungsvermerk am Ende aller drei Bände „Cöln d. 15/10 [18]45“ ist jedoch ein Beleg hierfür. Zudem werden in den von Fischer aufgelisteten Operneinnahmen aus den Haushaltsbüchern von 1832 bis 1834 und 1852 bis

19. Oktober 1845	Coburg
Ostern 1845	Graz <sup>1194</sup>
7. März 1846	Gotha
11. Dezember 1846	Basel
10. Januar 1849	Wien <sup>1195</sup>
20. Oktober 1855	Brünn
13. März 1856	Sondershausen <sup>1196</sup>
1832-1834 / 1852-1860	Görlitz, Mainz, Rostock <sup>1197</sup>
bis 1872	Münster, Neustrelitz <sup>1198</sup>

Während Wittmann bis Ende der 1850er Jahre 22 Erstaufführungen listet, Münzer 36 und Fischer von 35 Theatern ausgeht, die das Werk spielten, zeigt die obige Tabelle, dass es über 40 Häuser gewesen sein müssen.

Die Rechte an dem Klavierauszug gab Marschner für Großbritannien und Irland am 12. Januar 1830 dem englischen Verlag Johanning & Whatmoore, nachdem er zuvor auch mit dem Verlag William Hawes in Gesprächen stand und diesem die Nummern 4 und 14 überlassen hatte.<sup>1199</sup> Fischer berichtet, dass es zwischen den Verlegern deshalb zu einem Prozess gekommen sei. Zudem zitiert er einen weiteren Brief Johannings vom Oktober des

---

1860 Aachen und Köln gemeinsam angeführt, allerdings ohne Jahreszahl. Diese Informationen entstammen dem RISM <http://opac.rism.info/search?documentid=450058306> [Zugriff am: 25. November 2013]. Die Signatur der Partitur ist TBR 75, die RISM ID Nummer ist 450058306. Vgl. Kapitel 5.1. Die Quellenlage. Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 117.

<sup>1194</sup> Loewenberg gibt diese Erstaufführung für den 7. März 1846 an. Marschner berichtet Hofmann jedoch im Januar 1845, dass die Premiere für Ostern desselben Jahres geplant ist. Auch Münzer verortet die Vorstellung im Jahr 1845. Alfred Loewenberg: *Annals of opera*, Bd. 1, 1955, Sp. 722, Heinrich Marschner: *Briefe an Friedrich Hofmeister*, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10, Georg Münzer: *Heinrich Marschner*, 1901, S. 88 FN 34.

<sup>1195</sup> K.u.k. Hofoper. Bereits am 15. Juni 1846 schreibt Marschner an Hofmeister, dass er eingeladen worden sei den *Templer* in Wien in Szene zu setzen und zu dirigieren. Er geht von einer Premiere im August desselben Jahres aus. Dies verschiebt sich, doch selbst im Oktober rechnet Marschner noch mit einer baldigen Erstaufführung. (Brief an Hofmeister vom 20. Oktober 1846, Vgl. Kapitel 5.1. Die Quellenlage). Die Unterredungen über die Erstaufführung in Wien sollten sich jedoch noch mehrere Jahre hinziehen und Hanslick bemerkt hierzu: „Marschners ‚Templer‘ herrschte bereits zwanzig Jahre lang auf allen deutschen Bühnen, als er in Wien (1849) zur ersten Aufführung gelangte. Wien war die letzte Stadt, welche diese Lieblingsober der Deutschen aufgeführt hat, und die erste, welche sie – durchfallen ließ.“ Heinrich Marschner: *Briefe an Friedrich Hofmeister*, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10, Eduard Hanslick: „Der Templer und die Jüdin“, 1888, S. 119.

<sup>1196</sup> Diese Premiere wird in der Sekundärliteratur nicht aufgeführt. Das aus dem Fürstlichen Hoftheater Sondershausen stammende Stimmmaterial zeigt dieses Datum jedoch als ersten Aufführungsvermerk. Gemäß einer Eintragung in der zweiten Flötenstimme dirigierte Richard Strauss eine Aufführung am 26. Februar 1875. Diese Informationen entstammen dem RISM

<http://opac.rism.info/search?documentid=280001956> [Zugriff am: 25. November 2013]. Die Signatur der Partitur ist SH 285, die RISM ID Nummer ist 280001956. Vgl. Kapitel 5.1. Die Quellenlage.

<sup>1197</sup> In den von Fischer aufgelisteten Operneinnahmen aus den Haushaltsbüchern von 1832 bis 1834 und 1852 bis 1860 werden Einkünfte für *Der Templer und die Jüdin* aus diesen Städten angeführt, allerdings ohne Jahreszahl. Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 117.

<sup>1198</sup> Eintragungen im Stimmmaterial der in der Lippischen Landesbibliothek Detmold liegenden Abschrift zeigen, dass dieses bis 1872 auch in Münster, Osnabrück, Düsseldorf und Neustrelitz verwandt wurde. Diese Informationen entstammen dem RISM

<http://opac.rism.info/search?documentid=451501493> [Zugriff am: 25. November 2013]. Die Signatur der Partitur ist Mus - n 145, die RISM ID Nummer 451501493. Vgl. Kapitel 5.1. Die Quellenlage.

<sup>1199</sup> Dies ergibt sich aus einem Brief vom 12. Januar 1830 an die Herren Johanning und Whatmoore sowie einem undatierten an Hawes. Heinrich Marschner: *Briefe an Verleger*, Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Mscr. A 72 a 47 V\_01 und 02.

Jahres aus dem hervorgeht, dass die Theaterdirektionen wegen der hohen Produktionskosten eine Inszenierung der Oper scheuten. Aus diesem Grunde bittet er Marschner, für die Partitur nicht zusätzlich Geld zu verlangen, um so bessere Chancen für eine Erstaufführung zu haben.<sup>1200</sup> Diese werkunabhängigen Auseinandersetzungen scheinen Gründe dafür zu sein, weshalb über zehn Jahre zwischen der Uraufführung und einer ersten Premiere in London vergingen, auch wenn sich Marschner aufgrund des Scottschen Sujets ein erhöhtes Interesse in Großbritannien erhofft haben mag.

Die weite Verbreitung der Oper zeigt eine insgesamt positive Reaktion auf das Werk. Eine ausführliche Besprechung von Gottfried Wilhelm Fink erschien am 6. Oktober 1830 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*. Er steht dem neuen Werk Marschners, „den die Natur mit einem vortrefflich musikalischen Talente begabte“<sup>1201</sup>, durchaus kritisch gegenüber:

„Auch diese neue Oper fand hier in Leipzig Anfangs getheilten, dann immer allgemeineren Beyfall; sie wurde öfter bey vollem Hause gegeben, nur im Sommer einige Aufführungen weggerechnet: doch gibt es noch bis jetzt Mehre, die dem Vampyr den Vorzug einräumen. Unter diese gehöre auch ich.“<sup>1202</sup>

Zunächst bemängelt er das Libretto, das zu viele Handlungsstränge hat und bei dem die Charaktere nicht klar genug gezeichnet sind. Am stärksten kritisiert er jedoch die Länge der Dialoge, die das Werk zwischen Schauspiel und Oper schwanken lassen. Negative Punkte in der Komposition sind für Fink ein zu großes Streben nach Effekt, zu starke Instrumentation, zu häufige Modulationen und deklamatorische sowie satztechnische Verstöße. Positiv hervor hebt er den ersten Satz der Introduction, die erste Nummer Wambas, das Duett zwischen Rebecca und Guilbert im ersten Akt sowie das zwischen der Jüdin und Ivanhoe, den Beginn des zweiten Akts, das zweite Lied Tucks, die Preghiera und Guilberts letzten Versuch Rebecca von einer gemeinsamen Flucht zu überzeugen. Zwei Passagen, die Fink nicht lobt, aber als beim Publikum erfolgreich beschreibt, sind die Ouvertüre und die Bitte der Jüdin ihr den Schleier nicht abzunehmen. Seine ausführliche Kritik begründet er folgendermaßen:

„Achtete ich aber Hrn. M.s Talent und Gewandtheit weniger, so würde ich dergleichen Umstände gar nicht machen, die Dinge kürzlichst andeuten und ihn ruhig unter die Modecomponisten zählen. Er vergönne mir daher, ihn unter diejenigen zu stellen, die nach dem Meisterlichen zu streben berechtigt oder vielmehr verpflichtet sind, und ihn so lange höher zu achten, als er selbst in seinem Berufe das Höhere in der Kunst anerkennt.“<sup>1203</sup>

Bereits einleitend weist er auf die neuartigen Elemente der Marschnerschen Kompositionen und ihre einprägende Kraft hin:

„Ja es begegnet uns in seinen Compositionen sogar wahrhaft Originelles, und im Ausdrucke des stürmisch Wilden, des tief Bösen, des wüst Schaurigen, des verlockend Sinnlichen und des Spaasshaften trifft er öfter bald mit ausdauernder Kraft, bald regt er dadurch leicht, aber

---

<sup>1200</sup> Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 80.

<sup>1201</sup> Gottfried Wilhelm Fink: „Der Templer und die Jüdin. Recension“, 1830, Sp. 645.

<sup>1202</sup> Gottfried Wilhelm Fink: „Der Templer und die Jüdin. Recension“, 1830, Sp. 646.

<sup>1203</sup> Gottfried Wilhelm Fink: „Der Templer und die Jüdin. Recension“, 1830, Sp. 660.

eindringlich an und bringt Wirkungen hervor, die dem Wetterleuchten in sternloser Nacht nicht unähnlich sind.“<sup>1204</sup>

Über die Aufführung in Leipzig ist aus dieser Rezension zu erfahren, dass zu Beginn des zweiten Akts der Chor der Geächteten niederkniete, was Fink zu einer kritischen Bemerkung veranlasst:

„Dass wir uns jetzt mit Gebet und Niederknien ganzer Menschenmassen auf dem Theater unterhalten lassen, gehört nicht zu den wünschenswerthen Erscheinungen der Zeit; man thäte besser, man liesse das, das Lied würde ohne Niederknien dasselbe wirken und für mich und manchen Andern noch mehr.“<sup>1205</sup>

Zudem wurden Pferde eingesetzt und Rowena sang – allerdings nur in der ersten Vorstellung – ihren Abschied von den Yeomen von dem Rücken eines Tieres herab. Ähnliches berichtet der Rezensent aus München:

„An scenischem Aufwande hatte die Intendanz nichts versäumt, und es mussten sogar fünf Pferde aus einem ausgezeichneten hiesigen Marstalle dabei paradiren und die arme Rowena zu Pferde sitzend singen; [...]“<sup>1206</sup>

Ausführlichere Erstaufführungsberichte erschienen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* neben Leipzig und München aus Berlin, Weimar, Stuttgart und Prag. Aus Stuttgart heißt es:

„Sodann wurden wir mit Marschner's *Templer und Jüdin* erfreut, die sich einer lebendigen, regen Theilnahme, besonders von Seiten des kunsterfahrenen Publicums zu rühmen hat, und bey den erfolgten Wiederholungen auch im Allgemeinen grössere Anerkennung und Auszeichnung fand.“<sup>1207</sup>

Bei der Münchner Rezension ist auffällig, dass sie explizit negativ berichtet:

„[...] der Erfolg [war] ein höchst mittelmässiger, der Beifall ein erzwungener und der Besuch, welcher schon bei der dritten Vorstellung sehr abgenommen hatte, würde bald noch spärlicher geworden sein, wenn man nicht die unschuldige Kriegslist gebraucht hätte, die Oper bei zwei festlichen Gelegenheiten, dem Allerhöchsten Namensfeste Ihrer Majestät der Königin und beim ersten Erscheinen Sr. Maj. des Königs im Theater nach Allerhöchstdessen Rückkehr aus Italien, zu geben.

Im Ganzen ist diese Oper bis jetzt sechsmal, das letzte Mal bei fast leerem Hause, gegeben worden und die Meinung der Sachverständigen so ziemlich allgemein dahin festgestellt, dass, wenn sie sich ja auf dem Repertoire erhalten sollte, höchstens der schaulustige Theil des Publikums wegen der Pferde und des Schlossbrandes am Ende des 1sten Aktes noch einige Male hinlaufen wird; dass aber ein paar gelungene Chöre und Lieder noch keine grosse Oper ausmachen und die Intendanz, wenn sie Hrn. Marschner hier zu einer Reputation verhelfen will, bessere Werke desselben vorführen muss, als diese sogenannte grosse Oper.“<sup>1208</sup>

---

<sup>1204</sup> Gottfried Wilhelm Fink: „Der Templer und die Jüdin. Recension“, 1830, Sp. 645.

<sup>1205</sup> Gottfried Wilhelm Fink: „Der Templer und die Jüdin. Recension“, 1830, Sp. 653.

<sup>1206</sup> Anon.: „Nachrichten“, 1835, Sp. 218.

<sup>1207</sup> Anon.: „Nachrichten“, 1833, Sp. 77.

<sup>1208</sup> Anon.: „Nachrichten“, 1835, Sp. 218.

Dennoch ist die bayrische Hauptstadt einer der Orte, für den die vielfältigste Aufführungsgeschichte von *Der Templer und die Jüdin* überliefert ist.<sup>1209</sup>

Weiterhin wird die Oper wiederholt in den „Nachrichten“ aus verschiedenen Städten erwähnt. So ist im Nationaltheater Mannheim die Oper „zum ersten Male [...] mit Beifall“<sup>1210</sup> gegeben worden, während sie in Hamburg „nicht besonders [hat] ansprechen wollen“<sup>1211</sup>. Aus Frankfurt wird explizit darauf hingewiesen, dass das Werk „besonders den hiesigen Juden sehr gefiel“<sup>1212</sup>.

Zusammenfassend ist über die Kritiken aus den 1830iger Jahren festzustellen, dass Marschners Effekthascherei<sup>1213</sup>, zu starke Instrumentierung und dadurch übermäßige Beanspruchung der Singstimmen vorgeworfen wird, ebenso wird das Libretto vermehrt als zu lang<sup>1214</sup> und verwickelt<sup>1215</sup> bezeichnet. Positiv hingegen werden Marschners melodische und ‚charakteristische‘ Einfälle gewertet, ebenso wie die Lieder, Romanzen und Chöre. In der Kritik aus Prag werden explizit die Nummern aufgelistet, die dem Publikum am meisten gefielen, was eine weitgehende Übereinstimmung mit den Reaktionen auf die zehn Jahre früher erfolgte Uraufführung zeigt:

„Die Nummern, welche am lebhaftesten ansprachen, waren im ersten Akte das Lied des Narren, das des Bruders Tuck mit Chor, der Chor in G moll und das Duett zwischen Rebekka und Ivanhoe. Im zweiten ist vorzüglich das ganze Finale meisterhaft gearbeitet. [...] Im dritten Akte ist Ivanhoe's Arie, das Lied des Narren, die Preghiera und abermals das Finale ganz vortrefflich.“<sup>1216</sup>

Zur Einstudierung in Kassel ist ein Brief Spohrs an Marschner erhalten:

„Mit dem Einstudieren Ihrer Oper habe ich begonnen. Ihre Gesangspartien (die überdies nicht komplett sind) habe ich nicht zu vertheilen gebraucht, da wir sie schon nach dem Klavierauszuge hatten ausschreiben lassen. Da Rosner gefährlich krank ist und wahrscheinlich vor seinem Abgange nicht wieder singen wird, so habe ich die ihm bestimmte

---

<sup>1209</sup> Im Historischen Aufführungsmaterial (München, Signatur St.th. 393) gibt es Hinweise auf Aufführungen in den Jahren 1834 bis 1835, 1840, 1843, 1850 bis 1862 und 1870 bis 1877. Für das frühe 20. Jahrhundert gibt es zudem die Materialien der Bearbeitung von Fritz Cortolezis (1878-1934, 1907 bis 1911 Hofkapellmeister in München). Detaillierte Angaben zum Historischen Aufführungsmaterial finden sich im OPACplus der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search?oclcno=164572838&db=100> [Zugriff am: 11. April 2014]. Vgl. Kapitel 5.1. Die Quellenlage.

<sup>1210</sup> Anon.: „Nachrichten“, 1837, Sp. 425.

<sup>1211</sup> Anon.: „Nachrichten“, 1832, Sp. 248.

<sup>1212</sup> Anon.: „Nachrichten“, 1832, Sp. 865.

<sup>1213</sup> Zum Beispiel in der Kritik zur Erstaufführung in Weimar: „Bey so vielem wahrhaft Trefflichem, was diese Oper enthält, ist es um so mehr zu beklagen, dass der Componist derselben zu oft dem sogenannten Modegeschmacke huldigt und nicht selten leeren Klingklang und tollen Lärm statt Musik gibt. Mit einem so ausgezeichneten Talente, als Hr. M. besitzt, dürfte er es wohl wagen, den rechten Weg zu gehen und unnützen Flitterstaat zu verschmähen, [...]“ Anon.: „Nachrichten“, 1833, Sp. 528.

<sup>1214</sup> In Stuttgart wurde hierbei genau nachgezählt: „Noch nie ist Ref. ein Duett von 247 Zeilen, als das zwischen dem Templer und der Jüdin, vorgekommen.“ Anon.: „Nachrichten“, 1833, Sp. 77f.

<sup>1215</sup> Der Rezensent aus Prag stellt fest: „Der Dichter hat in dieser Oper dem Tonsetzer keinesweges [sic!] günstig vorgearbeitet und sein Werk erleichtert; besonders ist er – zumal im ersten Akte – in den gewöhnlichen Fehler aller Dramatiker verfallen, die nach Romanen arbeiten, zu weit auszugreifen und Momente und Gestalten mit aufzunehmen, die überflüssig werden und die Handlung hemmen, statt sie zu fördern. Ganz unnötige episodische Personen der Oper sind: der schwarze Ritter und der Narr; doch wollen wir den letztern toleriren, weil er zwar recht gut aus der Handlung herausfallen könnte, ohne eine Lücke zu lassen, aber ein paar recht hübsche Nummern herbeiführt.“ Anon.: „Nachrichten“, 1839, Sp. 960.

<sup>1216</sup> Anon.: „Nachrichten“, 1839, Sp. 960.



Parthie Herrn Rath geben müssen. Die Parthie des Bracy ist nun in Händen, die es wahrscheinlich nöthig machen werden, das erste schwere Terzett wegzulassen. Alles Uebrige wird aber gemacht werden, und wie ich hoffe recht gut, da die beyden Hauptparthien besonders in guten Händen sind. Die Musik macht mir viel Freude und ich freue mich sehr auf die Orchesterproben.“<sup>1217</sup>

Über die Aufführung berichtete der Cellist Georg Hausmann und bestätigt Spohrs Engagement für dieses Werk:

„Die so äußerst glänzende Aufnahme, welche Ihre treffliche Oper der ‚Templer‘ gestern Abend bei dem hiesigen Publikum gefunden hat, macht es mir, dem es vergönnt war, selbst daran mitzuwirken, zur angenehmen Pflicht, Ihnen nähere Nachricht über eine Aufführung zu geben, welche für die erste sehr gelungen genannt werden kann, und welcher Sie gewiß mit Freuden selbst beigewohnt hätten. Ihre Oper war mit allem Fleiße und Eifer, welchem man einem solchen Werke schuldig ist, hier einstudiert, und der Kapellmeister Spohr scheute keine Mühe, damit Ihr herrliches Werk in der höchsten Vollkommenheit vors Publikum kam. Außer den nötigen Klavier- und Quartettproben für Soloszenen und den Chor hatten wir in der verflossenen Woche vier große Theaterproben, welche meist 5-6 Stunden dauerten, und so gelang es dem Eifer Spohrs, daß die gestrige Aufführung ohne irgendeinen bedeutenden Fehler vonstatten ging. Die Rolle des Templers sowohl als die der Jüdin waren trefflich von Föppel und Dem. Meißelbach besetzt. Sie sangen und spielten beide mit einem Feuer und einer Leidenschaft, daß sie das Publikum stets fesselten.“<sup>1218</sup>

Zu der ersten Vorstellung in Berlin liegt nicht nur ein Bericht in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vor, sondern auch Briefe an Marschner von Wilhelm August Wohlbrück, Albert Wohlbrück<sup>1219</sup> sowie Eduard Devrient<sup>1220</sup>, so dass ein vielschichtiger Eindruck entsteht.<sup>1221</sup> Die Premiere fand am 3. August im Rahmen der Feierlichkeiten zum Geburtstag des Königs<sup>1222</sup> statt, und wurde „mit vielem Beyfall, größtentheils recht gelungen aufgeführt“<sup>1223</sup>. Bereits im Vorhinein hatte Devrient im Namen des Hauses um die Erlaubnis nach einigen Strichen angefragt und diese erhalten.<sup>1224</sup> Dennoch bemerkt der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*:

---

<sup>1217</sup> Brief von Louis Spohr an Heinrich Marschner, Kassel, 4. Mai 1833. Zit. nach: Edgar Istel: „Fünf Briefe Spohrs an Marschner“, 1910, S. 113f.

<sup>1218</sup> Brief Georg Hausmanns vom 10. Juni 1833 an Heinrich August Marschner. Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 109f.

<sup>1219</sup> Sohn des Kriegsrats Siegmund Wilhelm Wohlbrück.

<sup>1220</sup> Der Textdichter des *Hans Heiling* übernahm die Partie des Templers.

<sup>1221</sup> Marschner hatte an der Erstaufführung nicht teilnehmen können, da er „ohne Veranlassung des Intendanten und Kostenerstattung von aller Königlichen Erlaubnis und Huld“ nicht nach Berlin reisen konnte. Heinrich Marschner an Eduard Devrient, Brief vom 15. Juli 1831. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 784.

<sup>1222</sup> Der König selbst war zu diesem Zeitpunkt nicht in der Stadt, wie Briefen Devrients (13. Juli 1831) und Wohlbrücks (8. August 1831) an Marschner zu entnehmen ist. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 782, Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 89.

<sup>1223</sup> Anon.: „Nachrichten“, 1831, Sp. 629.

<sup>1224</sup> Dass Marschner zu weiteren aufführungspraktischen Konzessionen bereit war, zeigt ein Brief an Winkler in Dresden vom 5. Januar 1830, in dem er vorschlägt die Rolle des Narren in eine Soubrettenpartie umzuarbeiten, falls kein passender Tenorbuffo am Hause wäre. Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 73.

„[...] alle grosse[n] Szenen der Jüdin und des Templers sind um die Hälfte zu lang an Text und Musik, und schwächen dadurch die Wirkung.“<sup>1225</sup>

Über die Qualität der Ausführung heißt es:

„Meistens werden die Singstimmen durch die starke Orchester-Begleitung übertönt und durch zu anhaltende Kraft-Anstrengung ermüdet, wesshalb [sic!] auch Mad. Seidler (Rebecca) und Hr. Devrient d. J. (Templer) fast nach jeder Vorstellung der Oper an Heiserkeit litten. [...] Die Lieder des Narren und des Barfüsslers gefielen am allermeisten, da solche von den Herren Mantius und Blume sinnig und humoristisch vorgetragen wurden. Letzterer markierte die heuchlerische Frömmigkeit etwas stark, doch sehr belustigend. [...] Ivanhoe hätten wir von Hrn. Bader dargestellt sehen und hören mögen, welcher jetzt auf Urlaub in München ist. Hr. Hoffmann besitzt eine schöne Stimme und vorteilhafte Gestalt; die Töne sind jedoch nicht gleich rein und werden zu gewaltsam herausgestossen, auch die Aussprache bedarf noch mehrer Ausbildung. Richard Löwenherz erscheint in der Oper gar zu unbedeutsam, obgleich derselbe hier von unserm vorzüglichen Schauspieler Rebenstein repräsentirt wurde.“<sup>1226</sup>

Der Chor war mit 72 Männern und circa 30 Frauen besetzt, zudem wurde das Corps de ballet hinzugezogen. Für den Turnierplatz sollte eine neue Dekoration angefertigt werden nach den Vorgaben von Eduard Devrient.<sup>1227</sup> Sowohl Albert Wohlbrück als auch Siegmund Wilhelm Wohlbrück schreiben dem Komponisten jedoch, dass die Ausstattung insgesamt sparsam ausgeführt war:

„Von großer Pracht, womit Ihre Oper hier in Szene gesetzt worden wäre, habe ich nicht viel entdecken können.“<sup>1228</sup>

Von besonderem Interesse ist die von Wilhelm August Wohlbrück nach seiner Rückkehr verfasste Beschreibung der Ereignisse in Berlin, da sie neben der Premiere auch die Proben betrifft und Rückschlüsse auf die Uraufführung in Leipzig erlaubt:

„Lieber Bruder!

Du bist, wie man zu sagen pflegt, in Berlin dicke durch, die Oper hat Furore gemacht, jede Nummer ohne Ausnahme ward applaudiert, viele enthusiastisch. Beim ersten Narrenliede und bei Ora pro nobis waren viele da capo-Rufer, die durch laute Stimmen zur Ruhe gewiesen wurden mit den Worten ‚heute nichts da capo, sollen wir bis Mitternacht hier sitzen‘, aber beim Lied im zweiten Akt half kein Rufen, die Musik ging fort, und Ivanhoe hatte schon ein hübsches Stückchen gesungen, doch das immer lautere da capo zwang ihn, zurückzukehren, und es mußte gesungen werden. [...]

Den 30. sah ich zuerst eine Probe, die mich aber keineswegs sehr erbaute, es lahmte überall noch. Ich sprach mit [Baron von] Lichtenstein, dem Regisseur der Oper, und mit Devrient, der infolge des Mangels an Energie der Regie das Arrangement größtenteils übernommen hatte.

---

<sup>1225</sup> Anon.: „Nachrichten“, 1831, Sp. 630.

<sup>1226</sup> Anon.: „Nachrichten“, 1831, Sp. 630. Bereits Devrient hatte kritische Bemerkungen zur Besetzung von Frau Seidler und Herrn Hoffmann gemacht und zudem angegeben, dass ursprünglich Fräulein von Schätzel für diese Partie angedacht gewesen wäre, Spontini dies jedoch geändert habe. Brief an Heinrich Marschner vom 13. Juli 1831. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 782.

<sup>1227</sup> Brief an Heinrich Marschner vom 13. Juli 1831. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 782.

<sup>1228</sup> Brief Siegmund Wilhelm Wohlbrücks an Heinrich Marschner vom 23. August 1831. Albert Wohlbrück schreibt wenige Tage später. Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 91, S. 92.

Er bedauerte sehr, daß Du nicht selbst gekommen, meinte, es sei indes gut, daß ich wenigstens da sei, indem die Anwesenheit des Verfassers doch Jeden zu größerer Achtsamkeit auffordere. Nach der Probe sagte ich ihm meine Meinung über dieses und jenes; er sagte, ich solle nur die späteren Proben abwarten, es wären noch nicht viele Theaterproben gewesen; manches würde sich noch mehr abrunden, manches mehr vortreten. Am meisten verdroß mich das Streichen, was, wie er sagte, mit Deiner Bewilligung geschehen ist. In dem Falle hast Du sehr unrecht daran getan; die gestrichenen Stellen im 1. und 2. Finale<sup>1229</sup> schaden dem Effekte, davon habe ich mich früher in Leipzig und jetzt in Berlin überzeugt... Du hast Dich durch Devrient, der es wirklich gut meinte, aber die Lage noch nicht klar übersah, dazu verleiten lassen.

Bei der folgenden Probe den 1. August ging vieles besser. Auch war Spontini zugegen als Zuhörer und sprach hin und wieder über das piano und forte. Den 2. war die Generalprobe. Alles ging gut, und ich freute mich sehr. Spontini war wieder zugegen und auch der Graf Redern, der erst angekommen war. [...]

[Am Tage der Vorstellung.] Das Opernhaus war übervoll, schon zwei Tage vorher kein Billett mehr zu haben, eine fürchterliche Hitze. Vorher, wie Du aus dem beigelegten Zettel ersieht, Festmarsch usw.<sup>1230</sup> Dazu waren außer dem überstarken Orchester noch drei Orchester auf dem Theater. Diese Musikmassen, diese Chöre, diese patriotische Stimmung im ganzen Hause hatten etwas Imposantes, Majestätisches, und doch feierlich Rührendes für mich. – Ungefähr ein Viertel nach 7 fing die Oper an. Die Ouvertüre fand nur sehr mäßigen Beifall,<sup>1231</sup> die Tempi sollen, wie mir Leute, die die Oper in Leipzig gehört hatten, sagten, hin und wieder nicht rasch genug genommen sein. Möglich, daß das Einfluß hatte, aber sicher wirkte auch die ungeheure Musikmasse nachteilig darauf und der Umstand, daß dem Publikum die Oper unbekannt war. Die Introduction ging gut und ward sehr applaudiert. Das Lied des Narren, von

<sup>1229</sup> Devrient bittet neben einem Strich in Nummer 12 um folgende Kürzungen: „2. Wünschen wir im zweiten Final nach der ersten Aufforderung Rebekkas an Guilbert: zu sagen, ob sie schuldig sei, von ihrem Worte ‚sprich‘ in *d-moll*, gleich auf Guilberts Worte ‚das Blatt, das Blatt‘ auf den verminderten Akkord, von *d* (wenn ich nicht irre), den man zwei Takte, statt eines aushalten würde, – zu springen. [...] | 3. Im dritten Final scheint es uns vorteilhaft, wenn nach Guilberts Worten ‚hallo, will denn kein Kämpfer kommen!‘, was in *a-moll* schließt, eine bange Pause einträte und der Großmeister dann in *a-dur* anfangte ‚die Sonne, Jüdin, ist dem Scheiden nah‘ und so weiter. [...] | 4. Jetzt kommt eine Stelle, welche über die Aufnahme der Oper bei uns entscheidet, nämlich der Schluß. Nachdem der Templer gefallen, die Jüdin befreit ist, der König hinzukommt, ist alles an und für sich zu Ende und bedarf keiner Erklärung, welche auch sogar in den überflüssigen Worten am Schluß nicht enthalten ist, da man über Rebekkas Zukunft doch im Zweifel bleibt. Es wäre also wohl genug, wenn nach des Großmeisters Worten ‚ein Urteil Gottes, wie ich keines sah‘ nach dem nächsten Takte voller Achtel auf *e*, sogleich der Chor in *a* zuschläge ‚Ha, seht des Königs Fahnen‘, Richard aufträte, mit ihm Rowena, die in Ivanhoes Arme eilte, Isaak seine Tochter nähme, Cedric sich dem König ergeben zeigte und dieser gleich an den Großmeister die Worte richtete, welche man zur Not auch ein wenig modeln könnte ‚euch, stolze Templer, frage ich usw.‘. So würde das Stück schnell zum Schluß kommen und wenigstens niemand unbefriedigter sein, als er es nach Anhörung der nun ausbleibenden Worte wäre.“ Marschner gab den in Punkt 2 und 4 angesprochenen Streichungen statt, nicht jedoch derjenigen aus Punkt 3. Edurard Devrient an Heinrich August Marschner, 13. Juli 1831 sowie Heinrich August Marschner an Eduard Devrient, 15. Juli 1831. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 780f.

<sup>1230</sup> Aus den „Nachrichten“ in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* geht hervor, dass zuerst eine Festrede von L. Robert gehalten wurde, dann ein Festmarsch und Volksgesang von Spontini erklangen, weiterhin „Heil Dir im Siegerkranz“ und Schlussendlich die Vorstellung von *Der Templer und die Jüdin*. Anon.: „Nachrichten“, 1831, Sp. 629.

<sup>1231</sup> Dies wird von dem Rezensenten als auch in einem Brief von Devrient vom 13. August 1831 so beschrieben, wobei die Ouvertüre als zu lang bezeichnet wird. Albert Wohlbrück äußert jedoch in seinem Brief vom 1. September 1831, dass sie bei der zweiten Aufführung „bedeutend besser“ ging. Anon.: „Nachrichten“, 1831, Sp. 630, Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 785, Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 92.

Mantius allerliebste gesungen, ebenso Sachsenchor: voller starker Applaus! Die Szene beim Einsiedler ging sehr gut und ward mehrere Male im Dialog applaudiert. Gleich beim Eintritt des Ora pro nobis äußerte sich eine so heitere, empfängliche Stimmung, daß mir vor Freude die Tränen in die Augen kamen. Nach dem zweiten Vers rauschender Applaus und starkes da capo-Rufen. Große Szene: zum Anfang feierliche Stille, großer Applaus nach der Arie, enthusiastisch bei der Stelle ‚ein Sprung und ich bin frei‘. Herrlich war der Eintritt des Sachsenchors, vorn das Orchester äußerst diskret, die Musik zum Chor hinter der Szene herrschte deutlich vor. Die Arie des Guilbert mit dem Normannenchor ward nicht so gut vorgetragen, wie hier; auch ging er nicht lebhaft ab, wodurch der Applaus mäßiger war, als ich es erwartet hatte, ebenso beim Schluß der ganzen Szene. Das folgende Duett ward zweimal applaudiert. Die Seidler hatte beim Schluß eine Fermate eingelegt, was ich nicht billigen kann, sie schließt dadurch nicht so bewunderungswürdig. Der Einsturz ward nicht gemacht, es verwandelte. Das brennende Schloß und das Gefecht waren sehr gut arrangiert. Applaudiert ward nur beim Schluß des Aktes, aber sehr lebhaft.

2. Akt: Chor applaudiert. Zug, R[owena] zu Pferde machte sich gut; aber sie ist Altistin, ich konnte die Töne nicht finden, die ich früher gehört hatte...<sup>1232</sup> Ivanhoes Arie sehr gut. Ich habe es hier nie so gut gehört, lebhaft und feurig vorgetragen, rauschend applaudiert. Guilberts Szene dreimal applaudiert; beim Schluß aber nicht so rauschend, wie bei Hammerstein [Anm.: Hammermeister] hier. Devrient geht zu wenig auf die Schlußeffekte, auch hatte er die nochmalige Wiederholung ‚Alles, alles soll dir werden‘ gestrichen. Tue mir den Gefallen und gib keine Streichungen mehr zu, als die Du hier gemacht hast. Das zweite Finale teilweise pompös, die Kraft des Orchesters bei dem Chor ‚Semper leo‘ hat mich frappiert, ich habe das hier gar nicht herausgehört, nur hätte ich den Chor der Sänger noch stärker gewünscht...

Finale zum Schluß stark applaudiert, aber im Verhältnis nicht so, wie es nach meiner Meinung sein mußte und es hier bei vielen Aufführungen der Fall war. Daran war außer dem, daß das Publikum noch nicht auf fait der Sache ist, offenbar der Mangel an Kraft der Seidler schuld und die fortgestrichene Stelle.

3. Akt. Introduction, Tanz recht hübsch arrangiert. Die Romanze gut vorgetragen... Narrenlied sehr hübsch gesungen, stark applaudiert. Paghiera wie bei uns nicht applaudiert, das darauf folgende Duett desto ungeheurer und länger. Der Marsch ganz gut, hätte aber brillanter sein können. Beim Chor ‚ein Kämpfe naht‘ allgemeine Aufregtheit im Publikum... Zum Schluß lang anhaltender Applaus und Hervorrufe, Templer und Jüdin stürmisch heraus. Ende ½ 11.

Soll ich nun mein Urteil über die Vorstellung sagen, so stelle ich sie im ganzen höher als bei uns. Devrient spielte mit vielem Verstande und recht gut, nur nicht genug auf Effekt; er wird das in späteren Darstellungen schon finden. Seine Stimme klingt weit besser, besonders in sanften Rollen; er nuanzierte manches besser und hob es mehr als Hammermeister; nur sein Spiel im letzten Finale gefiel mir bei weitem nicht so gut. Die Seidler ebenfalls recht brav, in jeder Hinsicht besser als die Franchetti in Spiel und Gesang; nur hat sie die Kraft nicht, welche diese Partie im Opernhause erfordert. Ivanhoe für mich ausgezeichnet! Ich hörte wohl

---

<sup>1232</sup> Es handelt sich um Fräulein Lehmann. Auch Devrient berichtet Marschner, dass „wir leider keine Sopranisten für die Rowena haben.“ Brief vom 13. August 1831. Zit nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 786.

früher äußern, er habe nicht Höhe genug dazu, ich habe das nicht finden können; auch spielte er mit viel Feuer; im ersten Duett hat er mir am wenigsten gefallen. Beaumanoir war nicht so kräftig wie Risse, wenn er seinen guten Tag hat. Der Narr ganz allerliebste, auch im Spiel, kein Buffo, aber heiter, launig, ich möchte sagen unschuldig, für Mantius, der erst so kurze Zeit beim Theater ist, mehr als man erwarten kann. Tuck recht gut, obgleich keineswegs ein Ideal für die Rolle. Blume spielt sich in der Rolle selbst, sagte der Graf, und das glaube ich. [...] Der schwarze Ritter ganz gut und gewandt, aber nicht mit so viel Laune wie Schütz. Der Jude weit besser wie hier. Rowena unbedeutend, Cedric dito sah gut aus. Chöre sehr brav, aber noch nicht so lebhaft wie bei uns. Alle haben viel guten Willen und Eifer für die Oper gezeigt, besonders Devrient, Gossermann und die Seidler. Schneider [Anm. Fischer: Georg Abraham] soll sich unendliche Mühe gegeben haben, und ich glaube, es wäre recht billig, wenn Du ihm einige verbindliche Worte darüber schriebst; er hat auch dirigiert. [...]“<sup>1233</sup>

Der Sänger des Templers gab dem Komponisten nach der zweiten Vorstellung<sup>1234</sup> einen ausführlichen Bericht. Hierdurch werden die Angaben Wohlbrücks weitgehend bestätigt, jedoch lässt Devrients erhöhtes Augenmerk auf die szenische Darstellung einige zusätzliche Einblicke in diese Aufführung zu. Negativer als Wohlbrück nimmt er beispielsweise die Szene in der Hütte des Einsiedlers wahr:

„Die Szene zwischen Tuck und Richard wird durch mangelhaft gelernte Rollen und teils zu trockene, teils zu übertriebene Auffassung der Charaktere, ungebührlich in die Länge gezogen, die Übertreibungen Tucks geben einigen frommen Anstoß und das scheint mir gar nicht wesentlich nötig, das Lied gefällt sehr, wegen der ihm inwohnenden unertötlichen, komischen Kraft, die Wirkung hätte aber, meiner Meinung nach, noch größer und auch besser sein können.“<sup>1235</sup>

Das laut Wohlbrück zweimal applaudierte Duett zwischen Rebecca und Ivanhoe wird bezüglich seiner Ausführung von Devrient bemängelt:

„Das kleine Duett liegt Hoffmann zu hoch, er kanns nicht rein singen, auch würde es mehr wirken, wenn beide Figuren nicht immer opernhaft an den Lampen ständen, sondern Ivanhoe hübsch krank auf dem Stuhl säße und seinen Liebesphantasien nachhinge, Rebekka halb von ihm gewendet, in einzelnen Blicken auf den Heimlichgeliebten das gepreßte Herz erleichterte. Aber mir scheint, beide haben den zarten und innigen musikalischen Sinn des Stückes gar nicht begriffen, ich habe vergebens gegen das rohe Abstoßen der Achtelnoten gepredigt.“<sup>1236</sup>

Das Ende des zweiten Aktes hebt er besonders hervor:

„Das Final imponiert namentlich zuerst bei unserer szenischen Einrichtung ungemein, Herr Wohlbrück sagte, daß in Leipzig dies Final in einer Halle spiele, indes war es zu einer Änderung bei uns zu spät; auch gewinnt die Szene bei uns durch die förmliche und feierliche

<sup>1233</sup> Brief Wilhelm August Wohlbrücks an Heinrich Marschner vom 8. August 1831. Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 84ff.

<sup>1234</sup> Diese Vorstellung ereignete sich am 12. August und nach Albert Wohlbrück fand „sich abermals ein sehr zahlreiches, jedoch auch bedeutend gebildeteres Publikum“ ein. Albert Wohlbrück an Heinrich Marschner, 1. September 1831. Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 92.

<sup>1235</sup> Brief vom 13. August 1831. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 785f.

<sup>1236</sup> Brief vom 13. August 1831. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 786.

Haltung, zudem ist der Chor so vorteilhaft aufgestellt und kommt bei den wirksamsten Stellen so natürlich handelnd auf die Bühne vor, daß man hier gar keinen Übelstand empfunden hat.“<sup>1237</sup>

Abschließend stellt er fest:

„Im ganzen urteilt man über das Gedicht: die zu breiten Episoden zerrissen das eigentliche Interesse, das erst in der zweiten Hälfte des letzten Aktes sich völlig sammle. Die Musik sei über aus frisch melodiös, die dramatische Bedeutung immer fördernd, besonders eigentümlich seien die komischen Stücke. Die Instrumentation wird dagegen überladen gefunden, auch zu einförmig.“<sup>1238</sup>

Über die darauf folgende Aufführung schreibt er:

„Die dritte Vorstellung des Templer hat übrigens das günstigste Resultat geliefert, sie war sogar mehr besucht als die zweite und meine Behauptung, daß die Oper mit jeder Vorstellung mehr gefallen würde, fängt an zu siegen.“<sup>1239</sup>

Diese Einschätzung teilt Albert Wohlbrück, wobei er auch berichtet, dass Devrient so heiser war, dass an diesem Abend mehrere Abschnitte ausgelassen wurden.<sup>1240</sup> Allen Briefen ist zu entnehmen, dass in Berlin angesetzte Vorstellungen auf Grund der angegriffenen Stimmen der beiden Sänger der Titelpartien immer wieder verschoben werden mussten, so bereits die zweite Aufführung.<sup>1241</sup>

Ein weiteres im Laufe der Aufführungsgeschichte mehrfach auftretendes Problem stellt der Text des ersten Liedes Tucks dar,<sup>1242</sup> im Besonderen die Zeile ‚Ora pro nobis‘. Bereits Fink empfindet dies in seiner Rezension als anstößig:

„Mir für meine Person ist das zu viel; ich kann nicht darüber lachen. Dennoch wird mir Niemand nachsagen können, dass ich unter die Frömmeler gehöre. Wenn dergleichen zur Entwicklung eines Characters nothwendig ist, mag es seyn: wo es aber, wie hier, ganz und gar nicht nothwendig ist, wo es nur steht, um Lachen durch einen Gegenstand zu erregen, der

---

<sup>1237</sup> Brief vom 13. August 1831. Zit nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 786.

<sup>1238</sup> Brief vom 13. August 1831. Zit nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 787.

<sup>1239</sup> Brief an Heinrich Marschner vom 14. September 1831. Zit. nach: Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 788.

<sup>1240</sup> Albert Wohlbrück an Heinrich Marschner, 1. September 1831. Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 93.

<sup>1241</sup> Bspw. Eduard Devrient an Heinrich Marschner, 14. September 1831, und Albert Wohlbrück an Heinrich Marschner, 1. September 1831. Edgar Istel (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit“, 1910, S. 788, Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 93.

<sup>1242</sup> „1.) Der barfüßler Mönch seine Zelle verließ | Ora pro nobis. | Er trägt auf der Schulter wohl Bogen und Speiß, | Ora pro nobis. | Die Rehe und Hirsche, sie freuen sich sehr, | Da kommt unser frommer Freund, der Barfüßler her. | Ora pro nobis. | Er birschet [sic!] wohl munter durch Flur und durch Wald | Daß fröhlich der lustige Jagdruf erschallt: | Joho! joho! johohohoho! joho! joho! johohohoho! | Ora pro nobis. 2.) Der barfüßler Mönch ehrt den frommen Gebrauch | Ora pro nobis. | Zur Jagd ziemt ein Schlückchen im Fläschlein auch. | Ora pro nobis. | Juchheißa! was winkt so erquicklich hier? | Das Fläschchen, es hängt bei dem heil'gen Brevier | Ora pro nobis. | Ach, ohne die Flasche mit blinkendem Wein | Da möchte der Teufel ein Barfüßler sein. | Joho! joho! johohohoho! joho! joho! johohohoho! | Ora pro nobis. 3.) Der barfüßler Mönch wird Euch öffnen sogleich | Ora pro nobis. | Herr Ritter, das ist doch ein heillos Streich | Ora pro nobis. | Denn täuschen mich meine fünf Sinne nicht sehr, | So kommen der frommen Barfüßler noch mehr | Ora pro nobis. | Fort, Schlingel! was stört Ihr mein frommes Gebet, | Herr Ritter, mein Kopf ist verwirrt und verdreht. | Joho! joho! johohohoho! joho! joho! johohohoho! | Ora pro nobis. 4.) Der barfüßler Mönch führt Euch muthig zum Streit; | Ora pro nobis. | Führt kräftig das Schwert, seid zum Schlagen bereit, | Ora pro nobis. | Juchheisa jetzt geht's auf die Schurken zur Jagd, | Die kecklich den Frieden zu brechen gewagt; | Ora pro nobis. | Der barfüßler Mönch ist ein Kriegermann jetzt, | Gebt Acht, wie es heilige Prügel nun setzt. | Joho! joho! johohohoho! joho! joho! johohohoho! | Ora pro nobis.“

irgend einer Menschengesellschaft heilig ist, da erscheint mir so etwas, gerade heraus, widerlich, und ich muss es für einen argen Missgriff erklären.“<sup>1243</sup>

Auch der Rezensent aus Berlin merkt an, dass er den Gegenstand als nicht geeignet für Spötteleien empfindet.<sup>1244</sup> Konsequenzen zeigte dies in verschiedenen Städten, beispielsweise in Dresden und Wien<sup>1245</sup>, wo die anstößige Zeile in ‚Ergo bibamus!’ und ‚Ergo oremus!’ umgewandelt wurde.<sup>1246</sup> In München hingegen wurde nicht nur der Refrain, sondern der gesamte Text großteils geändert,<sup>1247</sup> wie einem Inspizientenbuch zu entnehmen ist.<sup>1248</sup> In Osnabrück ging es über eine Umdichtung des Textes hinaus, teilt Marschner Hermann Harrys<sup>1249</sup> mit:

„Allein die Erlaubnis zur Aufführung dieser Oper wurde nur unter der Bedingung der katholischen Zensur gegeben, daß man statt ‚Ora pro nobis’ in dem bekannten Lied des Bruder Tuck ‚Im grünen Kleide’ singe. Zwei Verse lang quälte sich der Sänger des Tuck mit dieser sinnlosen Wortverdrehung. Als aber der Chor hinzutrat, konnten sich die guten Nichtkatholiken nicht länger halten und sangen fortissimo das ursprüngliche ‚Ora pro nobis’, was eine wahrhaft elektrische Wirkung auf das Publikum hervorbrachte. Der Beifall und das Dacaporufen wollte nimmer enden. Kurz, die Oper gefiel so sehr, wie früher noch keine. Der Ruf von diesem Eklat verbreitete sich rasch in der Umgegend, und als am nächsten Sonntag die Oper wiederholt werden sollte, wimmelte es in der Stadt und in den Gasthöfen von herbeigeströmten Fremden. Allein die Vermessenheit der Pichlerischen Choristen<sup>1250</sup>, denen das ‚Im grünen Kleide’ nicht aus der Kehle wollte und die gegen das Verbot das ‚Ora pro

<sup>1243</sup> Gottfried Wilhelm Fink: „Der Templer und die Jüdin. Recension“, 1830, Sp. 649.

<sup>1244</sup> Anon.: „Nachrichten“, 1831, Sp. 630.

<sup>1245</sup> Hanslick berichtet, dass der Bassbariton Gustav Hölzel 1862 von der Wiener Hofoper entlassen wurde, da er das ab dieser Aufführungsserie verbotene ‚Ora pro nobis’ sang und zudem gegen das Gebot der Vorgesetzten eine braune Kutte trug, die bereits 1849 zum Einsatz kam. Eduard Hanslick: „Der Templer und die Jüdin“, 1888, S. 120.

<sup>1246</sup> Nach Angaben von Hanslick fand die Änderung in Wien erst ab 1862, nicht bei der Erstaufführungsserie 1849 statt. Georg Münzer: *Heinrich Marschner*, 1901, S. 38, Eduard Hanslick: „Der Templer und die Jüdin“, 1888, S. 119.

<sup>1247</sup> „1.) Der Waldbruder früh seine Zelle verließ, | Ein guter Morgen! | Er trägt auf der Schulter wohl Bogen und Speiß, | Auch für den Leib muß man sorgen. | Der Hirsch und das Reh [eilt ?] dem Dickicht [schnell ?] zu, | Ach, Waldbruder, Waldbruder, laß uns in Ruh! | Jagst du schon wieder, schon wieder! | Er birschet [sic!] wohl munter durch Flur und durch Wald, | Daß fröhlich der lustige Jagdruf erschallt: | Joho! joho! | Jagd stärkt die Glieder. | 2.) Der Waldbruder ehrt jeden [?] alten Gebrauch | [Ehrfurcht den Alten! ?] | Zur Jagd ziemt ein Schlückchen im Fläschlein auch. | Wein ist das Labend [... ?]. | Juchheißa! was winkt so erquickelich hier? | Mein Fläschchen, es trennet sich nimmer von mir, | [... ?], so feundlich mir winken. | Ja, ohne die Flasche mit labendem Wein, | Da möchte der Teufel ein Waldbruder seyn. | Joho! joho! | Wein muß er trinken! | 3.) Der Waldbruder kommt schon und öffnet sogleich | Erst muß er singen. | Herr Ritter, das ist doch ein heilloser Streich | Erst muß er Wein und [... ?] wegbringen. | Denn täuschen mich meine fünf Sinne nicht sehr, | Zum Waldbruder kommen der Waldbrüder mehr. | Ach, was beginnen? was machen? | Fort, Schlingel! was stört Ihr mein frommes Gebet! | Herr Ritter, mein Kopf ist verwirrt und verdreht. | Joho! joho! | [Das ?] ich muß lassen. | 4.) Der Waldbruder [Stark ?] führt Euch muthig zum Streit - | O frommer Bruder! | Führt kräftig das Schwert, seid zum Schlagen bereit, | O frommer Bruder! | Juchheisa, jetzt geht's auf die Schurken zur Jagd, | Die kecklich den Frieden zu brechen gewagt! | O frommer Bruder! | Der Waldbruder [Stark ?] ist ein Kriegermann jetzt, | Gebt Acht, wie es heilige Prügel nun setzt. | Joho! joho! | O frommer Bruder!“

<sup>1248</sup> Das Lied des Barfüßler Mönchs ist durchgestrichen und handschriftlich in dunkler Tinte der neue Text eingetragen. Anmerkungen in Bleistift und blauem Buntstift deuten darauf hin, dass bei einigen Vorstellungen dennoch der Originaltext gesungen wurde. Dieses Inspizientenbuch wurde 1834 und 1880 verwandt. Das zweite Inspizientenbuch, das Eintragungen auf dem Titelblatt und Aufführungsvermerken auf den letzten Seiten zufolge 1835, 1843, 1847 sowie 1871 bis 1877 in Gebrauch war, weist für die ersten drei Strophen den originalen, für die vierte Strophe den veränderten Text vor. Die letzte Strophe wurde allerdings handschriftlich dem Original gemäß korrigiert. Inspizientenbuch, München, Signatur St.th 393-71 bzw. Signatur St.th 393-33.

<sup>1249</sup> 1811-1891. Redakteur der Kunst- und Kulturzeitschrift *Die Posaune*.

<sup>1250</sup> Die Oper wurde von der Pichlerschen Gesellschaft präsentiert.

nobis' erschallen ließen, hatte das gänzliche Verbot der Oper, sowie auch einen bedeutenden Federkrieg in den Osnabrücker Blättern zur Folge.“<sup>1251</sup>

#### 6.4. Theaterpraktische Fassungen und Bearbeitungen

Die überlieferten Kritiken, aber auch Marschners Bereitwilligkeit zu aufführungspraktischen Konzessionen belegen, dass die Durchführbarkeit einer Aufführung im Vordergrund stand und das Werk teils den örtlichen Gegebenheiten angepasst wurde. Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass die Oper wohl selten in der ersten oder zweiten Fassung in Reinform auf die Bühne kam. In der Praxis scheint sich eine Mischfassung aus den beiden Versionen ergeben zu haben, bei der ein Teil der Kürzungen und die musikalischen Umstellungen beibehalten wurden, anstelle der Rezitative jedoch Dialoge zur Aufführung kamen. Hierfür stehen beispielhaft die Materialien aus Wolfenbüttel und München. Das handschriftliche Soufflierbuch der Prosatexte aus Wolfenbüttel enthält Dialoge anstelle der Rezitativszenen. In dem Buch der Musiktexte ist mit Bleistift zwischen den Nummern, zwischen denen in der zweiten Fassung ein Rezitativ steht, das Stichwort „Dialog“ eingetragen, ein Beleg dafür, dass gesprochen, nicht gesungen wurde. Die Reihenfolge der musikalischen Nummern entspricht jedoch der zweiten Fassung und das Terzett Nr. 5 ist gestrichen. Marschner selbst hat in einem Brief an den Hofkapellmeister Gottlob Wiedebein auf die Notwendigkeit dieser Umstellung hingewiesen, sich jedoch nicht zu den Dialogen beziehungsweise Rezitativen geäußert:

„No. 5 Terzett bleibt weg, wegen der Länge und sonst, No. 4 wird deshalb No. 2. Uebrigens ist die Partitur ganz so gekürzt wie hier und bitte ich demütig nichts mehr zu streichen [...]“<sup>1252</sup>

Im historischen Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper findet sich unter anderem ein durchschossenes Exemplar des Librettodrucks von 1829 mit zahlreichen Anmerkungen, Strichen und Textänderungen. Die Rezitativtexte sind nicht ergänzt, doch die Eintragung der Namen der Darsteller der Einstudierungen von 1834 und 1880 zeigt an, dass dieses Buch in der Praxis mehrfach verwandt wurde.<sup>1253</sup> Die Namen der Erstaufführungssänger sind mit dunkler Tinte eingetragen,<sup>1254</sup> die weiteren Eintragungen mit dunkler Tinte im Buch lassen für 1834 auf eine Mischfassung schließen: Die Musiknummern sind der neuen Version gemäß umgestellt, die Dialoge aber lediglich gekürzt, nicht durch Rezitative ersetzt; die Szene 24 im ersten Finale ist gestrichen. Die Rezitative wurden in die Partitur der Bayerischen Staatsoper um 1870 eingebunden,<sup>1255</sup> später jedoch mit Ausnahme der Nummer 5 wieder

<sup>1251</sup> Heinrich Marschner an Hermann Harrys in einem Brief vom 19. Januar 1841. Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 161f.

<sup>1252</sup> Die Kürzung betrifft den letzten Abschnitt des Finale I, der in beiden Klavierauszügen enthalten ist. Zit. nach: Edgar Istel: „Drei Briefe Marschners an Wiedebein“, 1911, S. 268.

<sup>1253</sup> Textbuch, München, Signatur St.th. 393-71. Vgl.

[https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifier=100\\_SOLR\\_SERVER\\_1598879767](https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifier=100_SOLR_SERVER_1598879767) [Zugriff am: 11. April 2014].

<sup>1254</sup> Diejenigen der Aufführung von 1880 mit blauem Buntstift. Im Text finden sich Anmerkungen mit brauner und dunkler Tinte, in zwei verschiedenen Handschriften, sowie mit rotem und blauem Buntstift.

<sup>1255</sup> <https://opacplus.bsb->



herausgetrennt, so dass sie anscheinend erst spät Verwendung fanden und nicht als dauerhafte Alternative zu den Dialogen gesehen wurden.

Wittmann druckt in dem von ihm Ende des 19. Jahrhunderts herausgegebenem Textbuch sowohl die Rezitative als auch Dialoge ab.<sup>1256</sup> Die Sprechtexte stimmen nicht mit denjenigen von 1829 überein, sondern ähneln von Inhalt und Umfang her den Rezitativtexten der zweiten Fassung. Die Szene I,4 ist in einer gekürzten Form wieder eingefügt, die Szenen I,10, I,11 und I,24 führt Wittmann zwar an, allerdings klammert er sie doppelt ein und bemerkt, dass sie bei den Vorstellungen gestrichen werden. Darüber hinaus gibt er praxisübliche Kürzungen an, die über Marschners eigene hinausgehen. Hierzu gehören beispielsweise die Szene II,9, Teile der Nummer 12 und des Finales des zweiten Akts, sowie im dritten Akt die zweite Strophe der Pregoiera und Ausschnitte des Finales.<sup>1257</sup> Wittmanns Textbuch ist ein Zeugnis der Aufführungspraxis von *Der Templer und die Jüdin* im 19. Jahrhundert. Die Änderung des Klavierauszuges 1846 deutet darauf hin, dass Marschner selbst an der zweiten Fassung mit Rezitativen festhielt.

Über Kürzungen und partielle Textänderungen hinaus gehend sind Bearbeitungen, die substanziell in die textliche und musikalische Struktur des Werks eingreifen.<sup>1258</sup> Jene von Hans Pfitzner ist hierbei die einzige, die überregional Bedeutung erfuhr und, im Gegensatz zum Original, sowohl als Klavierauszug als auch als Partitur im Druck vorliegt.<sup>1259</sup> Pfitzner führte *Der Templer und die Jüdin* 1904 im Theater des Westens in Berlin auf, seine Bearbeitung wurde dann in Straßburg (1912), Köln (1913) und Hannover (1926) gespielt. Auffälligstes Merkmal dieser Version ist die Zusammenlegung der letzten beiden Finali zu einer großen Schlusssteigerung. Insgesamt hat Pfitzner einige Umstellungen, Streichungen, aber auch Ergänzungen vorgenommen. Die Dialoge sind stark gekürzt, wenn auch nicht vollständig gestrichen. Die Gruppen der Yeomen (Freisassen) und Geächteten sind klar

---

muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identfier=100\_SOLR\_SERVER\_16640 18938 [Zugriff am: 11. April 2014].

<sup>1256</sup> Er begründet dies in seinem Vorwort damit, dass die Dialoge zwar zu lang seien und durch die des Sprechens oft nicht geübten Sänger meist schlecht vorgetragen würden, das Publikum den Inhalt des *Ivanhoe* aber nicht mehr ausreichend kennen würde, weshalb sich ein (partieller) Rückgriff auf den Sprechtext eingebürgert hätte. Carl Friedrich Wittmann (Hrsg.): *Der Templer und die Jüdin. Textbuch mit einem Vorwort*, [1896], S. 16ff.

<sup>1257</sup> Auch Carl Preiss zeigt in seiner 1911 erschienenen Monographie zahlreiche weitere „Übliche Striche bei der Aufführung“ auf, mit deren Angabe er sich auf den von Kleinmichel herausgegebenen Klavierauszug bezieht. Carl Preiss: *Templer und Jüdin*, 1911, S. 29ff.

<sup>1258</sup> Einsehbar ist in München die Bearbeitung Fritz Cortolezis, die um 1909 herum entstand und 1923 in Karlsruhe aufgeführt wurde. Gaartz erwähnt die Version Felix Mottls (1856-1911, von 1880 bis 1903 Hofkapellmeister der Großherzoglich Badischen Hofkapelle Karlsruhe), die ebenfalls für Karlsruhe entstand, und berichtet u.a., dass in ihr die Figur der Rowena sowie der Chor der Geächteten gestrichen sei, und dass Ivanhoe aus Rache für die Schmach im Turnier bereits während der ersten Introduction von Bois Guilbert gefangen genommen würde. Darüber hinaus gäbe es musikalische Kürzungen. Frithjof Haas, Autor der 2006 erschienenen Biographie *Der Magier am Dirigentenpult. Felix Mottl*, äußerte in einem Telefonat bei seinen Recherchen keine Unterlagen zu dieser Bearbeitung gefunden zu haben. Auch Herr Ried, Bibliothekar des Badischen Staatstheaters Karlsruhe gab bei persönlicher Nachfrage zur Auskunft, dass es vor Ort keine Hinweise auf das Mottl-Manuskript gäbe. [Diese Telefonate wurden am 9. und 11. Mai 2012 geführt.] Zur Bearbeitung von Fritz Cortolezi vgl. [https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identfier=100\\_SOLR\\_SERVER\\_68445](https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identfier=100_SOLR_SERVER_68445)

7610 [Zugriff am: 17. April 2014], Hans Gaartz: *Die Opern Heinrich Marschners*, 1912, S. 40ff.

<sup>1259</sup> Heinrich Marschner: *Der Templer und die Jüdin*, textliche und musikalische Bearbeitung von Hans Pfitzner, 1912.

voneinander unterschieden, während sie bei Marschner als anscheinend homogenes Kollektiv auftreten. Als musikalische Nummern entfallen Nummer 11, die Arie Ivanhoes, sowie die Introduction III komplett, außerdem gibt es bedeutende Striche in den Finali. Die Instrumentierung ist teilweise geändert,<sup>1260</sup> beispielsweise gibt es nach der Wiederholung des Sachsenchores im ersten Akt einen zweiten Schluss, bei dem zusätzlich Trompeten, Posaunen und Pauken hinzugezogen werden. In der Besetzungsliste werden Locksly als Tenor, Richard als Bass-Bariton angegeben, musikalisch zeigt sich dies jedoch im Klavierauszug nur in Stichnoten, die jeweils höhere Varianten vorschlagen. An verschiedenen Stellen fügt Pfitzner für die Jüdin und den Templer neue, teilweise lang ausgehaltene Spitzentöne ein.<sup>1261</sup> Die Partitur enthält zudem zahlreiche zusätzliche Regieanweisungen.<sup>1262</sup> Die Struktur der Pfitznerschen Bearbeitung<sup>1263</sup> gliedert sich, im Vergleich zum Marschnerschen Original, folgendermaßen:

Der Beginn ist identisch. Im Anschluss an das Tempo di marcia und das Rezitativ 1b folgen direkt der Auftritt Oswalds sowie der Schlachtengesang, das Lied des Narren steht, wie in der ersten Fassung, als Nummer 4 weiter hinten. Die Szene beim Einsiedler bleibt inklusive der Dialoge erhalten. Die Begegnung zwischen Cedric, Wamba, Rowena und später Bracy in Torquilstone ist wieder eingeführt. Sie besteht aus einem kurzen Dialog, dem Lied des Narren und einem weiteren Gespräch zwischen Rowena und Bracy, während dem Wamba und Cedric gefesselt und abgeführt werden. Das Terzett der ersten Fassung entfällt an dieser Stelle, stattdessen gibt es eine neu komponierte Instrumentalmusik für die Gefangennahme Cedrics und Wambas sowie die Annäherung des Normannen an die Sachsenprinzessin.<sup>1264</sup> Der Akt schließt mit dem ursprünglichen Finale, das kleinere Veränderungen aufweist.<sup>1265</sup> Pfitzner behält hier auch den ‚Anhang‘ bei, die Szene der Geächteten, die zwar in den Klavierauszügen, nicht jedoch den Partiturabschriften vorliegt. Im zweiten Akt bleiben Rowena und ihr Gefolge nach der Introduction auf der Bühne. Ein neu komponiertes Rezitativ des Schwarzen Ritters und Tucks, begleitet mit Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Posaunen und Streichern, leitet zur Nummer 10 über. Rowena und

<sup>1260</sup> Hierbei ist darauf hinzuweisen, dass auch in den Abschriften der Partitur die Instrumentierung teilweise voneinander abweicht, beispielsweise das Tempo di marcia in den Partituren aus Kopenhagen (Flauti, Clarinetti, Fagotti, Corni, Trombe, Tromboni) und Wolfenbüttel (zusätzlich Piccolo, Oboe, Pauken und Streicher). Partiturabschrift, Wolfenbüttel, Signatur Wd 4° 205a-c: hs. Partitur, Partiturabschrift, Kopenhagen, Signatur C I. 275 Tv.Fol.

<sup>1261</sup> Beispielsweise in Nummer 8 oder im Finale III. Klavierauszug Pfitzner, S. 110, S. 244f. (Guilbert) und S. 112 (Rebecca). Heinrich Marschner: *Der Templer und die Jüdin*, textliche und musikalische Bearbeitung von Hans Pfitzner, 1912.

<sup>1262</sup> Beispielsweise im Vorspiel und beim ersten Auftritt Guilberts, sowie bei Nummer 5 und Nummer 9.

<sup>1263</sup> Zu einer weitergehenden Betrachtung der Pfitznerschen Partitur vgl. Peter Pachl: „Geliebte Götter meiner Blütenjahre“. Hans Pfitzners Bearbeitung von Heinrich August Marschners Oper ‚Der Templer und die Jüdin‘, 2008, S. 197-214.

<sup>1264</sup> Partitur Akt I, S. 89-94, Klavierauszug Pfitzner, S. 58f. Heinrich Marschner: *Der Templer und die Jüdin*, textliche und musikalische Bearbeitung von Hans Pfitzner, 1912.

<sup>1265</sup> Hierzu gehört eine Ausdehnung der Musik, die Pachl folgendermaßen kommentiert: „Der Theaterpraktiker braucht Anfang des 20. Jahrhunderts, mit teilweise plastischen Dekorationen, für den Einsturz des Turmes mehr Musik als der Komponist ein Jahrhundert zuvor; also verlängert Pfitzner (1 nach 101) die Musik; für die Verwandlung in den Schlosshof entnimmt er zwei Takte und fügt statt dessen 13 ein.“ Peter Pachl: „Geliebte Götter meiner Blütenjahre“. Hans Pfitzners Bearbeitung von Heinrich August Marschners Oper ‚Der Templer und die Jüdin‘, 2008, S. 197-214.

Cedric sind anwesend bei der Aufdeckung der wahren Identität des Königs. Löwenherz führt im Anschluss die Versöhnung zwischen Vater und Sohn herbei. Es folgt anstelle der Arie Nr. 11 die Romanze Nr. 14 mit der Vereinigung zwischen Ivanhoe und Rowena, die auf einen stummen Wunsch Cedrics hin geschieht. Hier hinzugefügt ist im Orchester die Harfe, die bei Marschner nur in der *Preghiera* eingesetzt wird. Nach dem Abgang der Menge schickt Wamba Isaak dem Zug hinterher, damit dieser Ivanhoe bitten kann Rebecca zu befreien. Der Narr stimmt des Weiteren sein Lied über den König an, die ursprüngliche Nummer 15. Nach einer Verwandlung fungiert Bois Guilberts gekürzte Szene und Arie als Aktabschluss.

Der letzte Akt besteht aus der *Preghiera*, dem Duett Nr. 17 von Rebecca und Bois Guilbert, sowie einem ausgedehntem Finale, dass die originalen Finali II und III verbindet. Es beginnt mit dem Marsch der Templer aus dem dritten Akt, dann folgen große Teile aus dem zweiten Finale, eine hinzukomponierte Überleitungsmusik und Partien aus dem Schluss der Oper. Dies bedingt, dass die Zeit zwischen dem Gerichtsurteil und dem Gottesgericht sehr kurz ist.<sup>1266</sup>

Wie aus dem Vorwort zu seiner *Vampyr*-Bearbeitung ersichtlich, ging es Pfitzner bei seinen Neufassungen darum, Marschners Werk für die gewandelte Theaterrealität verwendbar zu machen. Diesen Bemühungen sollte nur ein kurzlebiger Erfolg beschieden sein. Die Aufführungen von *Der Templer und die Jüdin* in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezogen sich wieder auf das Marschnersche Original, wobei eigene Fassungen erstellt wurden. Die wichtigste Neuerung ist der Einsatz eines Erzählers bei den konzertanten Versionen in Wien und Bielefeld, der zwischen den Nummern das Publikum über die maßgeblichen Hintergründe und Handlungen informiert.<sup>1267</sup>

## 7. Fazit

Zu Beginn dieser Werkmonographie wurde als zentrale Fragestellung formuliert, wie Marschner mit *Der Templer und die Jüdin* in der Diskussion über die deutsche romantische Oper positioniert werden kann. Die im Verlauf der Studie angewandte Kontextuntersuchung hat gezeigt, dass ein erweiterter Romantikbegriff möglich ist, der es zudem erlaubt die scheinbare ‚Lücke‘ zwischen *Euryanthe* und *Lohengrin*, die sich bei einer enggefassten Definition ergibt, zu verkleinern. Dies soll im Folgenden auf den verschiedenen Ebenen zusammenfassend erörtert werden und die Grundlage für weitergehende Denkanstöße bilden.

*Der Templer und die Jüdin* ist eine Dialogoper, in der sich gesprochene Textpassagen, Rezitative, einfache Lied- und Ensemblenummern sowie komplexe Szenen abwechseln. Der

---

<sup>1266</sup> Pachtl bemerkt hierzu: „Obgleich die bei Wagner zu Mittag spielende parallele Szene des Gottesgerichts von Pfitzner ins Abendrot getaucht wird, tritt durch Pfitzners Zusammenfügung der beiden Turnierbilder in einen Akt die Vorbildfunktion von Marschners Oper zu Wagners *Lohengrin* – mit dem zunächst ergebnislos per Fanfaren herbeigerufenen, dann überraschend inkognito auftretenden, gottesgesandten Kämpfern im Gottesgericht-Zweikampf – noch dominanter zutage als im Original.“ Peter Pachtl: „‚Geliebte Götter meiner Blütenjahre‘. Hans Pfitzners Bearbeitung von Heinrich August Marschners Oper ‚Der Templer und die Jüdin‘“, 2008, S. 211.

<sup>1267</sup> Die Dialoge und auch ein Teil der Rezitative fallen hierbei weg.

Komponist behielt auch nach den Überarbeitungen zur zweiten Fassung diese Struktur bei; ein Blick auf sein gesamtes Œuvre zeigt, dass er zwar mit komplett in Musik umgesetzten Formen arbeitete, überwiegend jedoch an der Mischung von gesprochenen und gesungenen Texten festhielt. Dass dies für ihn kein Kriterium für den Zusatz ‚groß‘ im Untertitel war, wurde in Kapitel 2 dargelegt. Stattdessen scheint das Sujet und seine Verarbeitung hierfür eine Rolle gespielt zu haben. *Der Templer und die Jüdin* basiert auf einem Roman, der in den 1820iger Jahren nicht nur ausnehmend populär war, sondern in dem darüber hinaus zentrale Fragen des gesellschaftlichen Miteinanders aufgegriffen und vor der historischen Folie des Mittelalters erörtert werden: Wie finden sich verschiedene Bevölkerungsgruppen in einer nationalen Struktur zusammen? Wie können kulturelle Traditionen bewahrt und dennoch Reformen durchgeführt werden? Welche Rolle spielt der Souverän? Wie kann das Verhältnis zwischen ihm und seinen Untertanen aussehen? Welche Position können gesellschaftlich Außenstehende einnehmen? Die (idealisierte) Vergangenheit wird so zum Mittel um Perspektiven für die Gegenwart beziehungsweise die Zukunft aufzuzeigen. Bei der Adaption des Stoffes für die Opernbühne griffen Wohlbrück und Marschner nicht, wie durchaus üblich,<sup>1268</sup> und von Fischer, Palmer und in ihrer Nachfolge weiteren Autoren in diesem Falle konkret angenommen, überwiegend auf eine bereits existierende Dramatisierung zurück, sondern arbeiteten mit einer deutschen Übersetzung des Romans.<sup>1269</sup> Anhand des Vergleichs der Ausgaben aus den 1820iger Jahren kann belegt werden, dass Tafels Übertragung hierzu herangezogen wurde.<sup>1270</sup> Daraus ergibt sich die Konsequenz, dass inhaltliche Änderungen und Abweichungen vom Autorenpaar intendiert wurden und keine (zufälligen) Übernahmen sind. In der Zuspitzung der Handlung auf die Ereignisse um die Entführung und Anklage der schönen Jüdin sind sie nicht singulär,<sup>1271</sup> dennoch stellt der Umgang mit dem Sujet eine eigenständige Auseinandersetzung dar und ist nur partiell mit anderen Bühnenfassungen vergleichbar. Unabhängig von dem im Endeffekt doppelten Transfer in ein anderes Medium – vom gelesenen Roman zur szenischen Bühnenfassung und weitergreifend zur Oper – und den damit verbundenen Änderungen von Inhalt und Form, lassen sich Themenschwerpunkte aufzeigen, die aus der Vorlage übernommen und für dieses Werk individualisiert wurden. Dass dies mit Blick auf das deutsche Publikum geschah, legt die Anpassung an die differierenden Gegebenheiten nahe. Zentral und im Vergleich zum Roman zugespitzt ist die Frage nach der gesellschaftlichen Ordnung, der Position des Einzelnen in dieser, der Rolle des Souveräns, sowie seine Funktion für die Aufrechterhaltung der Stabilität des Landes.<sup>1272</sup> Liebe, Heimat und Familie sind für den Templer wichtige Schlagwörter, nicht das Weltgeschehen oder der

<sup>1268</sup> Vgl. Ann Rigney: *The afterlives of Walter Scott*, 2012, S. 97.

<sup>1269</sup> Dass das Schauspiel *Das Gericht der Templer* von Lenz zusätzlich hinzugezogen worden scheint, ist in Kapitel 4.2.2. Moncrieffs, Lenz' und Auffenbergs Schauspiele erläutert.

<sup>1270</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1. Anregungen und Quellen.

<sup>1271</sup> Rigney legt dar, dass zahlreiche Adaptionen des Romans ein erhöhtes Augenmerk auf das Schicksal Rebeccas legen. Ann Rigney: *The afterlives of Walter Scott*, 2012, S. 98.

<sup>1272</sup> Zumindest in der ersten Fassung.

Drang nach Ruhm, wie im Roman. Aus der Vorlage übernommen und durch seine allgemeine Bekanntheit in der Rezeption mitspielend ist der Blick auf das Werden eines Nationalstaates, eine Entwicklung die im deutschsprachigen Raum vor einem anderen Hintergrund stand als in Großbritannien, aber dadurch keineswegs weniger virulent war. Die Oper ist inhaltlich fest eingebunden in den außertheatralischen Kontext des frühen 19. Jahrhunderts und berührt Fragestellungen, die bei dem aufstrebendem Bürgertum der Zeit aktuell waren. In der dargestellten Sehnsucht nach einem harmonischen zwischenmenschlichen Miteinander lässt sich der Text, wie Nieder aufgezeigt hat, in einer Linie mit früheren deutschsprachigen Werken sehen,<sup>1273</sup> auch wenn diese teilweise anderen Traditionen entspringen.

Dass Marschner textliche Pointierungen musikalisch aufgreift, ist in Kapitel 5.9. *Textvorlage und Komposition* dargelegt. Hierzu gehört neben der direkten Charakterisierung die implizite Darstellung der Figuren über die musikalische Relation zueinander beziehungsweise zu ihrer sozialen Stellung innerhalb des Systems. Hervorzuheben ist die über die musikalische Ebene erfolgende eindringliche Positionierung Königs Richards als Herrscher, der mit seinem Volk verbunden ist. Dies ist besonders bemerkenswert, da die Bandbreite der in dieser Oper handlungstragend dargestellten und folglich mit dem König verknüpften Personen unterschiedlichen Standes wesentlich größer ist, als beispielsweise in Webers *Der Freischütz* und *Euryanthe*. Auf den Tag genau acht Jahre nach *Der Templer und die Jüdin* wurde in Leipzig eine andere deutsche Oper uraufgeführt, in der dieses Prinzip konstituierend ist: Lortzings *Zar und Zimmermann*. Was in Marschners Oper ein Aspekt unter mehreren ist und sich aufgrund der untergeordneten Partie des Königs nur in Details zeigt, tritt hier beispielsweise in dem Lied des Zaren „Einst spielt ich mit Zepter, mit Krone und Stern“ offen hervor. Wie das Publikum mit diesen Möglichkeiten einer Positionierung zu gesellschaftlichen Fragestellungen umging, ob es sie wahrnahm, ob es sie eventuell als Abbildung eigener Wünsche und Sehnsüchte auffasste oder es hierdurch gar zu inhaltlichen Auseinandersetzungen angeregt wurde, ist mit Blick auf eine einzige Oper schwer zu beantworten und müsste hinsichtlich mehrerer Werke und Städte untersucht werden. Dennoch liegt in Anbetracht der im zweiten Kapitel dargestellten historischen, sozialen und politischen Hintergründe die These nahe, dass Wohlbrück und Marschner die textliche und musikalische Auslegung des *Ivanhoe*-Stoffes im Sinne eines (moderaten) bildungsbürgerlichen Ideengefüges vornahmen. Ob dies zur Popularität des Werks beitrug, ist nicht nachweisbar. Eine so bemerkenswerte außertheatralische Inanspruchnahme wie Webers *Der Freischütz* erfuhr *Der Templer und die Jüdin* jedoch nicht.

Dass Marschner die Kontrastierung verschiedener Ebenen, sowohl was die Stilhöhe, als auch was die Dramatik betrifft, als wichtiges Element empfand, ist in der

---

<sup>1273</sup> Wie *Die Zauberflöte*, *Fidelio*, *Der Freischütz* und *Euryanthe*.

zusammenfassenden These zum Abschluss des zweiten Kapitels formuliert.<sup>1274</sup> Das lässt sich mit Bezug auf eine einzige Oper zwar nur bedingt verifizieren, zumindest aber haben die Detailanalysen von Libretto und Musik den hohen Stellenwert der Kontrastdramaturgie in *Der Templer und die Jüdin* bestätigt.<sup>1275</sup> Dies betrifft sowohl die großformale Anlage als auch kleingliedrige Abschnitte und zeigt sich bereits in der Nebeneinanderstellung von kleineren Nummern und größeren Szenenkomplexen. In Blick auf die formale Anlage liegt die Vermutung nahe, dass sich Marschner der Problematik des Strukturzusammenhangs bei gleichzeitiger Fokussierung auf Einzelmomente, wie in Kapitel 2.1.2. erörtert, bewusst war. Hierfür spricht die Umarbeitung von der ersten zur zweiten Fassung, in der auf musikalisch-formaler Ebene eine größere Dichte des ersten Teils und eine Angleichung an den zweiten Teil der Oper erreicht wurde.<sup>1276</sup> Des Weiteren ist anzumerken, dass, während Marschner in der Verwendung der Stilmittel der Praxis der Zeit entspricht oder sich klar in die Operntradition stellt,<sup>1277</sup> beispielsweise die explizite ‚dreisätzige‘ und somit sonatenmäßig anmutende Anlage der einzelnen Akte, sowie die als doppelte solita forma zu interpretierende Szene und Arie Nr. 12 als Experiment in der formalen Strukturierung gewertet werden kann.<sup>1278</sup>

Wie im fünften Kapitel erörtert, ist die Etablierung der romantisch-dämonischen Baritonfigur ein weiterer Punkt, zu dem Wohlbrücks und Marschners Arbeiten wesentlich beitrugen. Doch dass sich dies nicht nur auf eine Schwarz-Weiß-Kontrastierung von Gut und Böse, Mensch und Dämon bezieht, zeigt sich gerade in *Der Templer und die Jüdin*. Das ‚Mensch-sein‘ ist in dieser Oper, so wie in ihrer Vorgängerin *Der Vampyr*, ein zentrales Thema.<sup>1279</sup> Was ist

<sup>1274</sup> Die These lautet: Marschner verwendet den Begriff ‚groß‘ nicht als Hinweis auf ein durchweg in Musik umgesetztes Werk, sondern indiziert damit die Dominanz einer ‚gehobenen‘ Sphäre auf musikalischer und inhaltlich-dramaturgischer Ebene. Eventuell könnte er auch im Zusammenhang mit den in der Vergangenheit angesiedelten Sujets stehen. Die Verbindung verschiedener Stilebenen (‚Oper‘ und ‚Singspiel‘) ist ein konstitutives Merkmal dieser Werke und spielt sowohl in die Bezeichnung ‚groß‘, als auch in den Begriff ‚romantisch‘ mit hinein. Der Zusatz ‚romantisch‘ bezieht sich nicht nur auf einen als ‚romantisch‘ empfundenen Stoff, sondern bedingt zusätzlich eine Kombination von ernsten und heiteren Elementen. In Bezug auf die gemeinsam mit Wohlbrück erschaffenen Werke lässt sich dies durch eine Verbindung von Personen unterschiedlichen Standes ergänzen.

<sup>1275</sup> Auch im Werk anderer Komponisten achtete Marschner auf eine Gegenüberstellung der Temperamente, bspw. kritisiert er an Spohrs *Jessonda*: „Uebrigens ist zu tadeln, daß in der ganzen Oper fast nur ein Gefühl (der Wehmuth) vorherrschend ist, wodurch Monotonie unvermeidlich ist. Wie leicht wäre es gewesen, Amazili in *heiterem* Gegensatz zu Jeßonda zu halten, so wie ohngefähr Kind: Aennchen und Agathe, wodurch beyde Charaktere mehr [gehoben?] und intressanter [worden?] wären, doch das ist mehr Schuld des Dichters.“, Heinrich Marschner: *Artistische Briefe. Aus Dresden*. Dezember 1824, Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Mscr. A 72 a 47, VI,001. Über den normalen Zeilenverlauf oben eingefügte Zusätze sind kursiv markiert.

<sup>1276</sup> Vgl. Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.

<sup>1277</sup> Vgl. Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition sowie 5.10. *Der Templer und die Jüdin* als ‚romantische‘ Oper.

<sup>1278</sup> Goslich merkt an, dass er die Verschmelzung von Formen als ein wichtiges Merkmal der Opern Marschners empfindet. Goslich, Siegfried: *Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper*, 1937, S. 88f.

<sup>1279</sup> Köhler stellt zusammenfassend fest: „Der Templer Guilbert kann als der menschlicher gesehene Bruder des Vampyr's Ruthven gelten. [...] Guilbert ist eine amoralische Natur von elementar-gewaltiger, zügelloser Größe, die alles menschliche Maß verleugnet und allen anerkannten Gewalten trotzt. Damit erhält er den Charakter eines Überwesens, das nun aber – und darin liegt der Fortschritt gegenüber dem Vampyr – nicht mehr im Auftrage einer höheren Macht, sondern aus dem eigenen elementaren Trieb heraus handelt. Diese Kräfte in Guilbert wurden erst dadurch ausgelöst, daß persönliches Unglück und Leid ihn zum Verächter menschlich geordneten Lebens werden ließen. Letztlich wütet er gegen sich selbst und leidet unter dieser Gewißheit. So sind hier die beiden Seelen in der Brust des für Marschner speziellen Operntyp bezeichnenden problematischen Bösewichts angelegt, dessen psychologische Ergründung schon im *Vampyr* höchstes Ziel des Komponisten war. Ist Ruthven ein menschlicher Dämon, so Guilbert seine Weiterentwicklung zum dämonischen Menschen.“ Und Schild merkt

‚menschlich‘, was ‚un-menschlich‘ und wo verlaufen die Grenzen?<sup>1280</sup> Einerseits erlebt Bois Guilbert durch negative Erfahrungen mit ihm nahestehenden Personen eine innere Wandlung und ‚ent-menschlicht‘ sich, andererseits ist Rebecca als Jüdin von Geburt an Außenseiterin und wird von der Gesellschaft zur ‚nicht-menschlichen‘ Zauberin erklärt. Dass dies ein Thema der Epoche war, belegt unter anderem die Tatsache, dass die Interrelation zwischen sozialer Umwelt und Individuum wenige Jahre vor Entstehung des Textbuches von Johann Friedrich Herbart<sup>1281</sup> als entscheidender Faktor des ‚Mensch-seins‘ herausgestrichen wird:

„Der Mensch ist Nichts ausser der Gesellschaft. Den völlig Einzelnen kennen wir gar nicht; wir wissen nur so viel mit Bestimmtheit, dass die Humanität ihm fehlen würde. Noch mehr: wir kennen eigentlich nur den Menschen in gebildeter Gesellschaft. Der Wilde ist uns nicht viel klärer wie das Thier. [...] Wir müssen uns begnügen, den heutigen gebildeten Menschen zum unmittelbaren Gegenstande unserer Betrachtung zu machen. Aber diesen wenigstens müssen wir so vollständig als möglich auffassen. Er ist ein Product dessen, was wir Weltgeschichte nennen. Wir dürfen ihn nicht aus der Geschichte herausreissen.“<sup>1282</sup>

Der von Wohlbrück eingefügte, jedoch von Marschner nicht vertonte Rückgriff auf Adelheid von Montemar,<sup>1283</sup> die Bois Guilbert im Finale III noch einmal als ‚blut‘ge Schatten‘ zu sehen glaubt, kann vor dem Hintergrund der inneren Wandlung der Figur als eine Art Halluzination, ein Übergriff aus dem Unterbewusstsein gesehen werden.<sup>1284</sup> Der in der idealistischen

---

an: „Die wirklich interessante Figur ist einzig der Tempelritter. Er wird bei Scott ebenso wie im Libretto Wohlbrücks und noch mehr in der Musik Marschners als ein Mensch voller wilder und widersprüchlicher Leidenschaften gezeichnet, auch als ein Mensch in voller Dynamik des Lebens. Anfangs zynisch und lieblos-begehrnd, wird er durch die Würde und Schönheit des Mädchens verändert und bildet eine tiefe Liebe aus, die ihn dazu bringen könnte, alles für die Geliebte aufzugeben. Nur sie selbst kann und will er nicht aufgeben, weshalb diese leidenschaftliche Liebe sich in tödlichen Haß verwandelt und in eine mörderische Wut gegen den vermeintlichen Nebenbuhler (und die deshalb als Verräterin aufgefaßte Frau). Diese widerstrebenden Gefühle und Seelenzustände zerreißen ihn, weil sie für einen Menschen zu viel sind. Von daher hat Guilbert etwas Dämonisches an sich und gleicht den beiden anderen berühmte(re)n Opernfiguren von Marschner: dem Vampyr Lord Ruthven – auch er ein Geschöpf Wohlbrücks – ebenso wie dem Erdgeisterprinzen Hans Heiling (die im übrigen beide ebenso Bariton sind). Zwar ist der Tempelritter im Gegensatz zu ihnen ein ‚normaler‘ Mensch. Doch ist er in seinem Inneren und in seiner Lebensgeschichte eine dämonische Gestalt, die diese Grenzen des Menschlichen übersteigt. Für sein Scheitern bedarf es keines Rückgriffs auf ein Urteil Gottes; er scheitert an sich selbst und spricht sich das eigene Urteil.“ Volkmar Köhler: *Heinrich Marschners Bühnenwerke*, 1955, S. 133f., Wolfgang Schild: „Gott erbarm sich deiner Not‘. Zum Gottesurteil in Marschners ‚Der Templer und die Jüdin‘“, 2005, S. 66.

<sup>1280</sup> Stephen Meyer deutet Marschners Bariton-Figuren vor dem Hintergrund der Psychopathologie: „Abstract: Marschner’s villains occupy an important place in the history of operatic style, forming a bridge between characters such as Dourlinski or Pizarro and Wotan or the Dutchman. His villains may also be understood against the background of early nineteenth-century pathology, and particularly the syndrome of ‚monomania‘. Marschner’s music, which partially ‚heroicizes‘ the villains in keeping with the contemporary rise of the sympathetic villain, parallels efforts to redefine the nature of madness. Marschner’s operas could thus simultaneously construct and undermine the hegemony of bourgeois values, and become a vehicle through which composers, performers and audiences could explore the contradiction between social / sexual order and the fantasy of deviance.“ Stephen Meyer: „Marschner’s Villains, Monomania and the Fantasy of Deviance“, 2000, S. 109.

<sup>1281</sup> Der Philosoph, Psychologe und Pädagoge Johann Friedrich Herbart (1776-1841) lehrte 1809 bis 1833 in Königsberg als Nachfolger Immanuel Kants, ab 1833 in Göttingen.

<sup>1282</sup> Johann Friedrich Herbart: *Psychologie als Wissenschaft*, 1825, S. 2f.

<sup>1283</sup> Vgl. Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.

<sup>1284</sup> Eine Alternative ist es, diese Passage als Geistererscheinung im Sinne der Figur Emma (*Euryanthe*) zu werten. Dass sich Wohlbrück jedoch mindestens für die psychologische Konsequenz von szenischer Aktion und Reaktion interessierte, wurde mit Bezug auf den wesentlich später entstandenen Brief an Heinrich Theodor Röttscher aufgezeigt. Vgl. Kapitel 5.10. *Der Templer und die Jüdin* als ‚romantische‘ Oper und 4.1.2. Wilhelm August Wohlbrück.

Philosophie prägende Begriff des Unbewussten und seine, vor allem durch Schelling eingebrachte, Verbindung mit romantischer Naturverklärung, wird von Winton Dean als entscheidend für die deutsche Oper bezeichnet:

„The decisive factor in opera was not the discovery of nature or the supernatural as material for art but the perception of the symbolic relationship between those elements and the hidden forces of human personality, the subconscious urges, fears, and aspirations that underlay – and undermined – the supposedly rational man of the Enlightenment. This central strain of Romanticism led not only to Wagner, but to Freud, and was to provide copious material for the modern science of psychology.“<sup>1285</sup>

In der Wohlbrückschen Textfassung von *Der Templer und die Jüdin* tritt das Unterbewusstsein im dritten Finale nicht unvorbereitet hervor, es zeigt sich, wenn diese Deutung weiter verfolgt wird, dass der Weg, der zu diesem außerordentlichen seelischen Zustand Bois Guilberts führt, im Verlauf der Oper beziehungsweise ihrer Vorgeschichte entwicklungspsychologisch angelegt ist.

Nicht nur die textlich-inhaltliche Umdeutung Bois Guilberts im Vergleich zum Roman,<sup>1286</sup> sondern ebenfalls die explizite musikalische Ausdeutung sind ein Beleg dafür, dass sowohl Wohlbrück als auch Marschner dieser Figur tiefere Bedeutung beimaßen. Der mehrfache Einsatz von fis-Moll bestätigt dies,<sup>1287</sup> denn weniger als ein Jahrzehnt nach der spektakulären Uraufführung von Webers *Der Freischütz* konnte der Komponist davon ausgehen, dass die Verwendung dieser Tonart mit verstärkter Aufmerksamkeit wahrgenommen würde. Zusammengefasst ergeben die Erkenntnisse aus der textlichen<sup>1288</sup> und der musikalischen Analyse, inklusive der oben bereits näher ausgeführten, drei sich nicht gegenseitig ausschließende Deutungsweisen:

1. Die Änderungen sind im Rahmen eines (romantischen) ‚Erlösungsgedankens‘ zu werten, wobei Rebecca den grausamen Templer von seiner Vergangenheit befreien und ihn durch ihre Liebe läutern könnte.
2. Die Verwendung von fis-Moll, der ‚Wolfsschluchttonart‘, deutet an, dass Bois Guilbert ungeachtet seines menschlichen Kerns, der sich in seiner Sehnsucht nach Liebe zeigt, vom ‚Bösen‘ besessen ist. Dies scheitert jedoch angesichts des ‚Guten‘, das sich in Rebeccas Frömmigkeit manifestiert. Diese Interpretation stünde im Rahmen des romantischen Motivs des Aufeinanderprallens zweier Welten, das handlungstechnisch die Opern *Der Vampyr* und *Hans Heiling* prägt.
3. Bois Guilberts Schicksal ist im Sinne der im frühen 19. Jahrhundert entstehenden Entwicklungspsychologie zu betrachten. Aufgrund der aufkeimenden Liebe zu

---

<sup>1285</sup> Dean Winton: „German Opera“, 1982, S. 475.

<sup>1286</sup> Vgl. Kapitel 4.3.4. Zwischenmenschliches Miteinander und 4.5. *Der Templer und die Jüdin* als ‚romantischer‘ Theatertext.

<sup>1287</sup> Vgl. Kapitel 5.9. Textvorlage und Komposition.

<sup>1288</sup> Im Vergleich zum Roman zeigt sich der Templer in der Oper weniger von Gedanken an Ruhm und Herrschaft geprägt, als von der Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit im Schoße einer Familie. Siehe Kapitel 4.3.4. Zwischenmenschliches Miteinander und 4.5. *Der Templer und die Jüdin* als ‚romantischer‘ Theatertext.



Rebecca kommen verdrängte Erinnerungen auf, während Nummer 12 wird der Templer von seinen Emotionen überwältigt. Der Wahn im letzten Finale ist ein Zeichen des übergriffigen Unterbewusstseins, was durch die nichtvertonte ‚Vision‘ von Adelheid von Montemar bestätigt wird.

Dass die dargestellte innere Wandlung der Figur des Bois Guilbert ein bemerkenswertes Element der Oper ist, zeigt sich in den Reaktionen der Zeitgenossen. In der Kritik der Uraufführung äußert sich Fink negativ darüber, für ihn gehört eine derartige Entwicklung des Charakters nicht auf die Musiktheaterbühne:

„No. 12 Scene und Arie Guilberts. Sehr lang.<sup>1289</sup> Ich finde solche ausgedehnte [sic!] Erzählungen ohne alle Handlung für die Oper nicht vortheilhaft. Guilbert gibt hier sein curriculum vitae. [...] Die Scene nimmt im Klavierauszuge 12 Seiten ein. Sie ist meist stark instrumentirt und also in jeder Hinsicht für den Sänger sehr angreifend. Sie ist berechnet, für Guilbert Mitleid zu gewinnen. Das ist dadurch erreicht. Ob diess aber wohlgethan war, ist eine andere Frage, die ich verneine. Die Interessen an den Personen werden dadurch nur noch getheilert. Es scheint mir überhaupt nicht gut, in der Oper einen einmal aufgestellten Character umzuschmelzen; der Raum und die Mittel sind nicht dazu vorhanden, um Alles gehörig zu entwickeln.“<sup>1290</sup>

*Der Templer und die Jüdin* ist für Fink ein Anlass, sich für eine klare Charakterisierung der Handelnden auszusprechen, eine eindeutige Konfrontation von ‚Gut‘ und ‚Böse‘ einzufordern, damit der Zuschauer nicht „schwankend in seinem Antheile“<sup>1291</sup> bleibt. Eine ähnliche Äußerung gibt Wohlbrück an Marschner weiter:

„Rellstab habe ich heute gesprochen. Er sprach viel zum Lobe der Oper, war aber mit meiner Behandlung des Sujets nicht zufrieden. [...] Guilberts Arie wäre durchaus falsch, die Erzählung seines Lebens und die wehmütigen Betrachtungen unzweckmäßig; es wäre besser gewesen, die Arie dahin zu verlegen, wo er schon die Gefahr für die Jüdin durch den Großmeister wisse. Ich hatte gut ihm sagen, daß es eben mein Zweck gewesen sei, besondere Teilnahme für Guilbert zu erwecken.“<sup>1292</sup>

Diese Reaktionen sind ein Indiz dafür, dass von den oben genannten Deutungsweisen der dritten erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt werden muss – und ein Beleg für Wohlbrücks und Marschners Experimentierfreude in der Einbindung von zeitgenössisch relevanten Fragestellungen.

Soweit aus den vorliegenden Kritiken ersichtlich, gehörte diese exponierte Szene und Arie Bois Guilberts nicht zu den von den Zeitgenossen favorisierten Nummern der Oper – im Gegensatz beispielsweise zum Duett von Rebecca und Ivanhoe, das, zumindest auf musikalischer Ebene, einem traditionellen Liebesduett entspricht. Doch Wohlbrücks und Marschners ausgeprägte Kontrastdramaturgie bedingt, dass eine ‚berichtende‘ Szene wie

<sup>1289</sup> Auch der Rezensent aus Prag bemängelt die Länge dieser Nummer. Anon.: „Nachrichten“, 1839, Sp. 959f.

<sup>1290</sup> Gottfried Wilhelm Fink: „Der Templer und die Jüdin. Recension“, 1830, Sp. 653f.

<sup>1291</sup> Gottfried Wilhelm Fink: „Der Templer und die Jüdin. Recension“, 1830, Sp. 647.

<sup>1292</sup> Brief Wilhelm August Wohlbrücks an Heinrich Marschner vom 8. August 1831. Zit. nach: Georg Fischer: *Marschner Erinnerungen*, 1918, S. 90.

die des Templers neben handlungs- und effektreichen Nummern steht und musikalisch mit Schlachtenmusik, eingängigen Liedern und koloraturreichen Abschnitten ergänzt wird. Die Übernahme verschiedener Traditionen beziehungsweise die Einbindung in Konventionen, sowie das Ausprobieren neuartiger Elemente sowohl auf textlicher als auch musikalischer Ebene stehen so in enger Verbindung zu dem für zwei theaterpraktisch tätige Menschen vielleicht vorherrschenden Baustein: der szenisch-theatralischen Wirkung auf die Zuschauer. Für spektakuläre (Massen)-Szenen bietet der Ritterstoff zahlreiche Gelegenheiten, und wie den Kritiken zu entnehmen ist, wurden diese in den Aufführungen – bis hin zum Auftritt Rowenas hoch zu Ross – von den Theatermachern und dem allgemeinen Publikum wertgeschätzt.

Die historische Handlung, angesiedelt in einer nationalstaatlichen Krisenzeit und unter Einbindung der Frage nach religiöser Toleranz, die große Besetzung, sowohl auf der Bühne als im Graben, die Funktion des Chores, die Tableaux und die szenischen Effekte rücken den *Templer und die Jüdin* – und zwar im Gegensatz zu beziehungsweise viel ausgeprägter als bei *Der Vampyr* und *Hans Heiling* – in die Nähe der zeitgleich in Frankreich entstehenden Grand opéra.<sup>1293</sup> Es lassen sich, beispielsweise mit Spontinis *Fernand Cortez*, gemeinsame ‚Vorbilder‘ ausmachen.<sup>1294</sup> Ob Marschner diese Oper gesehen hat, ist ungewiss,<sup>1295</sup> sein Freund und Verleger Friedrich Hofmeister publizierte jedoch um 1825 den Klavierauszug, so dass er sie gekannt haben wird. Gemein ist dem *Templer* mit der Grand opéra die Entstehung in einer komplexen Epoche, die nach außen hin zwar ruhig wirken mag,<sup>1296</sup> in der es jedoch folgenreiche Transformationsprozesse gab. Wie sich dies auf das Musiktheater auswirkt, zeigt Anselm Gerhard für die französische Oper.<sup>1297</sup> Er bezieht sich hierbei vor allem auf die sozialen Veränderungen im Zusammenhang mit einer zunehmenden Verstädterung und stellt diesbezüglich fest:

„Das Bewußtsein und die Erfahrungen der damals lebenden Menschen waren eben nicht nur von den Veränderungen des Wirtschaftslebens, sondern auch von der Revolution von 1789, den nachfolgenden Kriegen und vielleicht noch mehr vom irritierenden Erlebnis einer alle Sinne überwältigenden Großstadt geprägt.“<sup>1298</sup>

---

<sup>1293</sup> Ob Marschner zur Entstehungszeit von *Der Templer und die Jüdin* Rossinis *Guillaume Tell* kannte ist nicht nachweisbar. *La muette de Portici* wurde am 28. September 1829 zum ersten Mal in Leipzig aufgeführt und anschließend insgesamt zehn Mal gezeigt, so dass die Wahrscheinlichkeit hoch ist, dass Marschner das Werk noch vor der Uraufführung von *Der Templer und die Jüdin*, allerdings nach Beendigung der Komposition, gesehen hat. Vgl. Carl Augustin Grenser: *Geschichte der Musik in Leipzig 1750-1838*, 2005, S. 173, S. 176.

<sup>1294</sup> Bereits Waidelich weist auf die Nähe von *Der Templer und die Jüdin* zu *Fernand Cortez* hin und David Charlton betont deren Bedeutung für die Entwicklung der Grand opéra. Till Gerrit Waidelich: „Marschner, Heinrich August“, 2004, Sp. 1144, David Charlton (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Grand Opera*, 2003, S. 5.

<sup>1295</sup> Die Partie der Amazily wurde von Marianne Marschner am Hoftheater Darmstadt gesungen bevor sie ihren zukünftigen Mann kennen lernte. Dies geht hervor aus einem Brief Marschners vom 7. September 1855 an einen unbekannten Empfänger, der abgedruckt ist in Till Gerrit Waidelich: *Von der Lucretia zum Vampyr*, 1996, S. 85.

<sup>1296</sup> Hierfür steht die herkömmliche Konnotation des Begriffs ‚Biedermeier‘ mit einem betulichem Wesen, sowie die Tatsache, dass es ein an größeren historischen Ereignissen armes Jahrzehnt war.

<sup>1297</sup> David Kimbell und Wolfgang Michael Wagner beziehen in ihren Studien die zeitgenössischen Umstände ebenfalls mit ein, wobei sich Wagner aufgrund des Themas auf die Entwicklung des Nationalen konzentriert. David Kimbell: *Verdi in the age of Italian romanticism*, 1981, Wolfgang Michael Wagner: *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, 1994.

<sup>1298</sup> Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, 1992, S. 5.

Ähnliche Untersuchungen könnten das Verständnis von der deutschen romantischen Oper wesentlich ergänzen, wobei zusätzlich eine ausgeweitete Publikumsforschung sinnvoll wäre, die die Rezeption der Werke in Relation zu den Zuschauern und ihrer Lebenswelt in den Vordergrund stellt. Mit Bezug auf die musikalischen Zentren London, Berlin und Wien hat Sven Oliver Müller bereits eine Studie vorgelegt, in der er feststellt:

„In den Zeiten der sich in den 1830er- und 1840er-Jahren abzeichnenden Revolutionen in Europa, nutzte man in Paris, in Wien, oder in Mailand Opernaufführungen als politische Waffe. Neue Bühnenwerke entstanden, bestehende wurden den Anlässen entsprechend ergänzt, versehen mit patriotischen Hymnen und pathetischen Prologen. Musikalische Aufführungen ermöglichten eine besonders intensive Form der politischen Kommunikation. Politische Schriften ließen sich nur von Gebildeten lesen, Drucke oder gar markante Bilder nur von Begüterten konsumieren. Revolutionäre ‚Opern für alle‘ aber interessierten auch ein breiteres Publikum, [...]. In musikalischen Aufführungen des 19. Jahrhunderts sind nicht nur politisch stabilisierende Repräsentationsformen der herrschenden Eliten, sondern auch politisch destabilisierende Vorstellungen durch aufständische Musikliebhaber zu beobachten.“<sup>1299</sup>

Eine hieran anschließende Untersuchung mit Blick auf deutschsprachige Werke und mit Betrachtung der Rezeption in kleineren Städten, der sogenannten ‚Provinz‘, wäre wünschenswert.

Mit der vorliegenden Werkmonographie zu *Der Templer und die Jüdin* wurde unter Einbindung der interdisziplinär untersuchten kontextuellen Parameter modellhaft ein Weg beschritten, der für die Betrachtung der deutschen romantischen Oper eine Erweiterung des Romantikbegriffs aufzeigt. Gleichzeitig erweist sich die Studie als Plädoyer für eine pragmatischere Definition des ‚Romantischen‘, da sich eine streng an musikästhetischen, gattungsspezifischen oder historiographischen Momenten ausgerichtete Begriffsbestimmung als überzogen erwiesen hat. Es zeigt sich zudem, dass der Gattungsbegriff für die deutsche romantische Oper unter diesen veränderten und erweiterten Bestimmungen neu bewertet, jedoch nicht als obsolet betrachtet werden muss.

Dies verweist auf die eingangs getroffene Feststellung, dass eine Untersuchung des Werkes zunächst eher einem historischen als einem theaterpraktischen Interesse entspringt, da *Der Templer und die Jüdin* im Repertoire der heutigen Theater nicht mehr präsent ist. Die Frage nach einer Relevanz über ein musikgeschichtliches Interesse hinaus ist in Anbetracht der erörterten Verknüpfungen mit gesellschaftlichen und politischen Bezügen der Epoche des frühen 19. Jahrhunderts jedoch zu bejahen. Die Betrachtungen spielen hinein in einen komplexen Forschungsgegenstand: die Entstehung der modernen Nationalstaaten sowie die soziale Neustrukturierung zu Beginn des 19. Jahrhunderts. An Wohlbrücks und Marschners *Der Templer und die Jüdin* zeigt sich, dass die Oper ein lebendiges Produkt der Gesellschaft war, aus ihr heraus entstand, sie spiegelte, von ihr benutzt wurde und sich gegen sie sperrte. Die Erkenntnisse von Untersuchungen der Rolle des Musiktheaters in einer

---

<sup>1299</sup> Sven Oliver Müller: *Das Publikum macht die Musik*, 2014, S. 347.

gesellschaftlichen Umbruchszeit können im besten Falle fruchtbare Auswirkungen auf die praxisorientierte Tätigkeit in der Gegenwart haben.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

### Primärquellen

#### ***Ivanhoe und Der Templer und die Jüdin***

- Marschner, Heinrich: *Der Templer und die Jüdin, Nr. 12 Scene und Arie*, autographes Klavierparticell (Fragment), Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur Mus.Hs.9583
- Marschner, Heinrich August: *Der Templer und die Jüdin. Akt I, Finale*, autographes Klavierparticell (Fragment), Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur NHM:Aa:38
- Marschner, Heinrich: *Der Templer und die Jüdin. Akt II*, autographe Partitur (Ausschnitt), Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur NHM:Aa:39
- Marschner, Heinrich: *Der Templer und die Jüdin. Akt III Bühnenmusik*, autographe Partitur (Ausschnitt), Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur NHM:Aa:40
- Marschner, Heinrich: *Der Templer und die Jüdin. Akt II*, autographe Partitur (Ausschnitt), Stadtbibliothek Hannover, Musikabteilung, ohne Signatur, RISM ID Nummer 451500009
- Marschner, Heinrich: *Der Templer und die Jüdin*, diverses Aufführungsmaterial (verschiedene Kopisten), Bayerische Staatsbibliothek, München, Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper, Signatur St.th. 393
- Marschner, Heinrich: *Der Templer und die Jüdin*, Partiturabschrift (verschiedene Kopisten), Bayerische Staatsbibliothek, München, Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper, Signatur St.th. 393-1,1-3
- Marschner, Heinrich: *Der Templer und die Jüdin*, Partiturabschrift (unbekannter Kopist), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Abteilung Handschriften, Sondersammlungen, Signatur Wd 4° 205a-c: hs. Partitur
- Marschner, Heinrich: *Der Templer und die Jüdin*, Partiturabschrift (unbekannter Kopist), Det kongelige Bibliotek Kopenhagen, Signatur C I. 275 Tv.Fol.
- Marschner, Heinrich: *Der Templer und die Jüdin*, Klavierauszug, Leipzig: Friedrich Hofmeister 1829 [erste Fassung]
- Marschner, Heinrich: *Der Templer und die Jüdin*, Klavierauszug, Leipzig: Friedrich Hofmeister 1846 [zweite Fassung]
- Marschner, Heinrich: *Der Templer und die Jüdin. Klavierauszug mit Text, Recitativen und Dialog*, hg. v. Richard Kleinmichel, Leipzig: Bartholf Senff [1896]
- Marschner, Heinrich: *Der Templer und die Jüdin*, textliche und musikalische Bearbeitung von Hans Pfitzner, Partitur (M.B. 605a) / Klavierauszug (M.B. 607), Leipzig: Max Brockhaus 1912

- [Scott, Walter]: „Dedicatory Epistle to The Rev. Dr Dryasdust, F. A. S.“, in: *Ivanhoe; A Romance. By ,The Author Of Waverley‘*, Bd. 1-3, Edinburgh: Archibald Constable and co, 1820, S. iii-xxxiii
- Scott, Walter: *Ivanhoe*, Übersetzung v. Karl Ludwig Methusalem Müller, 2. Auflage, Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung 1821
- Scott, Walter: *Ivanhoe*, Übersetzung v. Elise von Hohenhausen geborne von Ochs, Neue Kabinets-Ausgabe, Bd. 89-92, Leipzig: Schumann 1846 [erste Ausgabe: Zwickau: Schumann 1822]
- Scott, Walter: *Ivanhoe*; Übersetzung v. Sophie May, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch 1824
- Scott, Walter: *Ivanhoe*, Walter Scott's auserlesene Werke, Bd. 14-15, Wien: Anton Strauß 1825
- Scott, Walter: *Ivanhoe*, Übersetzung v. Karl Leberecht Immermann, Hamm: Wundermann 1826
- Scott, Walter: *Ivanhoe*, Übersetzung v. Josef Meyer, Wohlfeile und elegante Kabinettsausgabe mit hundert Kupfern, Gotha: Henning's 1826
- Scott, Walter: *Ivanhoe*, Übersetzung v. Leonhard Tafel, Gebrüder Franckh: Stuttgart 1827
- Scott, Walter: *Ivanhoe*, Walter Scott's Werke, neu übersetzte, verbesserte Ausgabe 21.-23. Theil, Grätz: Johann Andreas Kienreich 1828
- Scott, Walter: *Ivanhoe. A Romance*, Waverley Novels Bd. 15, Boston: Samuel H. Parker 1831 [= *The Magnum Opus*]
- Scott, Walter: *Ivanhoe*, hg. v. Graham Tulloch, Edinburgh: Edinburgh University Press 1998
- Scott, Walter: *Introduction to ,Ivanhoe'. The Magnum Opus*, hg. v. J. H. Alexander, Edinburgh: Edinburgh University Press 1998
- Wittmann, Carl Friedrich (Hrsg.): *Der Templer und Jüdin. Textbuch mit einem Vorwort*, Leipzig: Reclam [1896]
- Wohlbrück, Wilhelm August: *Der Templer und die Jüdin*, Textbuch, Leipzig: Carl Focke 1829
- Wohlbrück, Wilhelm August: *Der Templer und die Jüdin*, Soufflierbuch, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Abteilung Handschriften, Sondersammlungen, Signatur Wd 205d: hs. „Soufflier Text“
- Wohlbrück, Wilhelm August: *Der Templer und die Jüdin*, Soufflierbuch, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Abteilung Handschriften, Sondersammlungen, Signatur Wd 205b: hs. „Prosa zum Soufflieren“

- Wohlbrück, Wilhelm August: *Der Templer und die Jüdin*, Soufflierbuch, Bayerische Staatsbibliothek München, Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper, Signatur St.th. 393-32
- Wohlbrück, Wilhelm August: *Der Templer und die Jüdin*, Textbuch, Bayerische Staatsbibliothek München, Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper, Signatur St.th. 393-71

### **Briefe von und an Marschner, Aufsätze und Kritiken von Marschner**

- Istel, Edgar (Hrsg.): „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit. Briefe des Komponisten und seines Dichters E. Devrient“, in: *Süddeutsche Monatshefte*, Jg. VII,1 (1910), S. 774-820 [= Briefwechsel Marschner / Devrient zu *Hans Heiling*]
- Istel, Edgar (Hrsg.): „Drei Briefe Marschners an Wiedebein“, in: *Die Musik*, Jg. XI,5 (1911), S. 259-268
- Marschner, Heinrich: *Artistische Briefe. Aus Dresden*. September bis Dezember 1824, Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Mscr. A 72 a 47, VI,001
- Marschner, Heinrich: *Briefe an Friedrich Hofmeister*, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 10
- Marschner, Heinrich: „Reise-Tagebuch“, in: *Von der Lucretia zum Vampyr. Neue Quellen zu Marschner*, hg. v. Till Gerrit Waidelich, Tutzing: Hans Schneider 1996
- Marschner, Heinrich: „Korrespondenz und Notizen. Aus Danzig“, *Zeitung für die elegante Welt*, Nr. 10, (13. Januar 1827)
- Marschner, Heinrich: „Ueber den Zustand der Musik in Magdeburg“, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 19 (9. Mai 1827)
- Marschner, Heinrich: *Briefe an Marianne Marschner*, Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Mscr. A 72 a 47
- Marschner, Heinrich: *Briefe an Verleger*, Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Mscr. A 72 a 47
- Schaun, W.: „Beiträge zur Marschner-Biographie“, in: *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 46, Heft 12, Stuttgart: Carl Grüniger 1925, S. 279-283 [= Briefe an Friedrich Adolph Brüggemann]
- Spohr, Louis: „Fünf Briefe Spohrs an Marschner“, hg. v. Edgar Istel, in: *Festschrift zum 90. Geburtstage Sr. Exz. des Wirklichen geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron überreicht von Vertretern deutscher Musikwissenschaft*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1910, S. 110-115

### **Sonstige Musikalien**

- *Long, long ago. Ballad composed by Th. H. Bayly, Esqr.*, Philadelphia: A. Fiot [1840]

- *Long, long ago. Ballad, Written & composed by T. Haynes Bayly*, F. Baltimore: D. Benteen o. J. (PN 1296)
- Beethoven, Ludwig van: *Fidelio*, Klavierauszug, hg. v. Kurt Soldan, Frankfurt: C. F. Peters 1933 / 1961
- Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, Klavierauszug, hg. v. Heinrich Marschner, Leipzig: Friedrich Hofmeister [1828] (PN 1356 a)
- Marschner, Heinrich: *Hans Heiling*, Klavierauszug, hg. v. Heinrich Marschner, Leipzig: Friedrich Hofmeister [ca. 1833] (PN 1909)
- Marschner, Heinrich: *Hans Heiling*, Partitur, hg. v. Gustav F. Kogel, Leipzig: C. F. Peters 1892
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Die Entführung aus dem Serail*, Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, hg. v. Jürgen Sommer, Kassel u.a.: Bärenreiter 1982
- Spohr, Louis: *Jessonda*, Klavierauszug, hg. v. Gustav F. Kogel, Leipzig: C. F. Peters o. J. (PN 6178)
- Spontini, Gaspard: *Ferdinand Cortez oder Die Eroberung von Mexico*, Klavierauszug nach der dritten Umarbeitung mit deutschem Text, Leipzig: Friedrich Hofmeister [ca. 1825]
- Wagner, Richard: *Lohengrin*, Klavierauszug, hg. v. Felix Mottl, Leipzig: C. F. Peters o. J. (PN 9822)
- Weber, Carl Maria von: *Der Freischütz*, Klavierauszug, hg. v. Kurt Soldan, Frankfurt: C. F. Peters 1926 / 1954
- Weber, Carl Maria von: *Euryanthe*, Klavierauszug, Leipzig: C. F. Peters o. J. (PN 5299)

### Sonstiges Schrifttum

- A., C.: „Theater“, in: *Rigasche Zeitung* (Extra-Blatt), Nr. 227 (29.09.1848) [= Nachruf auf W. A. Wohlbrück], Online einzusehen unter [http://periodika.indb.lv/periodika2-viewer/view/index-dev.html#panel:pp|issue:/p\\_003\\_rzei1848s01n227|article:DIVL138|page:6|issueType:P](http://periodika.indb.lv/periodika2-viewer/view/index-dev.html#panel:pp|issue:/p_003_rzei1848s01n227|article:DIVL138|page:6|issueType:P) [Zugriff am: 26. Januar 2015]
- Alexis, Willibald: „The romances of Walter Scott“ (German reprint ed. Zwickau: Schumann), in: *Jahrbücher der Literatur*, 22 (1823), S. 1-75
- Anon.: „Etliche Bemerkungen über die jetzt lebenden brittischen Dichter“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 147 (20. Juni 1811), S. 587-588, S. 594-596
- Anon.: „Die neuesten Romane von dem Verfasser von Waverley“, in: *Literarisches Wochenblatt*, Bd. 6 (1820), Nr. 57, S. 225-226
- Anon.: „Wohlbrück“, in: *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexicon)*, 5. Auflage, Bd. 10, Leipzig: F. A. Brockhaus 1820



- Anon.: „Nachrichten“, in: *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 49 (Dezember 1826)
- Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, hg. v. Friedrich Rochlitz, Bd. 33, Leipzig, Winterthur: Rieter-Biedermann 1831, Sp. 629-630
- Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, hg. v. Friedrich Rochlitz, Bd. 34, Leipzig, Winterthur: Rieter-Biedermann 1832, Sp. 248, Sp. 865
- Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, hg. v. Friedrich Rochlitz, Bd. 35, Leipzig, Winterthur: Rieter-Biedermann 1833, Sp. 77-78, Sp. 218-219, Sp. 528
- Anon.: „Kunstnotiz“, in: *Rigasche Zeitung*, Nr. 36 (24. 03. 1834)
- Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, hg. v. Friedrich Rochlitz, Bd. 37, Leipzig, Winterthur: Rieter-Biedermann 1835, Sp. 168-169
- Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, hg. v. Friedrich Rochlitz, Bd. 39, Leipzig, Winterthur: Rieter-Biedermann 1837, Sp. 425, Sp. 589.
- Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, hg. v. Friedrich Rochlitz, Bd. 40, Leipzig, Winterthur: Rieter-Biedermann 1838, Sp. 310
- Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, hg. v. Friedrich Rochlitz, Bd. 41, Leipzig, Winterthur: Rieter-Biedermann 1839, Sp. 959-960
- Anon.: „Feuilleton“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 46 (13. November 1844)
- Anon.(Hrsg.): „Ein liter. Brief des verst. Schauspielers A. W. Wohlbrück an den Dr. Heinrich Theodor Rötcher“, in: *Rigasche Stadtblätter*, Nr. 36 (06.09.1856), Nr. 37 (13.09.1856), Online einzusehen unter: [http://periodika.lnbg.ac.at/periodika2-viewer/view/index-dev.html#panel:pp|issue:/p\\_003\\_rist1856n36|article:DIVL9|issueType:P](http://periodika.lnbg.ac.at/periodika2-viewer/view/index-dev.html#panel:pp|issue:/p_003_rist1856n36|article:DIVL9|issueType:P)  
[http://periodika.lnbg.ac.at/periodika2-viewer/view/index-dev.html#panel:pp|issue:/p\\_003\\_rist1856n37|article:DIVL9|issueType:P](http://periodika.lnbg.ac.at/periodika2-viewer/view/index-dev.html#panel:pp|issue:/p_003_rist1856n37|article:DIVL9|issueType:P) [Zugriff am: 20. Juni 2015]
- Bayly, Thomas Haynes: *Musings and Prosings*, Boulogne: F. Birlé 1833
- Bayly, Thomas Haynes: *Songs and Ballads*, London: D'Almaine and Co. [1837]
- Bayly, Thomas Haynes: *Songs and Ballads and other Poems*, hg. v. Helena Haynes Bayly, 2 Bde., London: Richard Bentley 1844
- Bayly, Thomas Haynes: *Songs and Ballads, Grave and Gay*, hg. v. R[ufus] W. G[riswold], Philadelphia: Carey & Hart 1844
- Bischoff, Ludwig: „Heinrich Marschner“, in: *Niederrheinischen Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler*, 5. Jg. (1857), S. 9-12, S. 17-20, S. 25-29
- Dorn, Heinrich: *Aus meinem Leben – Erinnerungen*, Bd. 2, Berlin: E. Graetz [1871]
- Dorn, Heinrich: *Aus meinem Leben – Erinnerungen*, Bd. 3, Berlin: E. Graetz 1872

- Fink, Gottfried Wilhelm: „Der Templer und die Jüdin. Recension“, in: *Allgemeine musikalischen Zeitung*, hg. v. Friedrich Rochlitz, Bd. 32, Leipzig, Winterthur: Rieter-Biedermann 1830, Sp. 645-660
- Genast, Eduard: *Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers*, Bd. II, Leipzig: Voigt & Günther 1862
- Genast, Eduard: *Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers*, Bd. III, Leipzig: Voigt & Günther 1865
- Genest, John: *Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830*, Bd. 9, Bath: Carrington 1832
- Girschner, Chr. F. Joh.: „Biographische Notizen zu Heinrich Marschner“, in: *Berliner musikalische Zeitung* 1, 1833, Nrn. 37-43, S. 147-172
- Grenser, Carl Augustin: *Geschichte der Musik in Leipzig 1750-1838*, hg. v. Otto Werner Förster, Leipzig: Taurus 2005
- Griswold, Rufus W.: *The Poets and Poetry of England in the Nineteenth Century*, Philadelphia: Carey & Hart 1844
- Gutzkow, Karl: *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur*, Bd. 1, Stuttgart: Balz'sche Buchhandlung 1839
- Hauff, Wilhelm: „Die Bücher und die Lesewelt“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 1827, Nr. 85-92
- Hanslick, Eduard: „Der Templer und die Jüdin“, in: *Musikalisches Skizzenbuch*, Bd. 4, 3. Auflage, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur 1888, S. 119-126
- Heine, Heinrich: „Briefe aus Berlin“, in: *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. v. Manfred Windfuhr, Bd. 6, Hamburg: Hoffmann und Campe 1973
- Herbart, Johann Friedrich: *Psychologie als Wissenschaft. Neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik*, Bd. 2, Königsberg: August Wilhelm Unzer 1825
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: „Der Dichter und der Komponist“, in: *E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke. Die Serapions-Brüder*, hg. v. Hartmut Steinecke, Wulf Segbrecht, Bd. 4, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2001
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: „Hoffmanns Briefwechsel“, in: *E.T.A. Hoffmann im politischen und brieflichen Verkehr. Sein Briefwechsel und die Erinnerung seiner Bekannten*, hg. v. Hans v. Müller, 2. Heft [= Berlin 1814-1822], Berlin: Gebrüder Paetel 1912
- Hofmeister, Friedrich (Musikverlag): *Verzeichnisse der Drucke und ihrer Auflagen*, Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Nr. 43
- Humboldt, Wilhelm von: *Briefe an eine Freundin*, Bd. I, Leipzig: F. A. Brockhaus 1847

- Immermann, Karl Leberecht: „Vorrede“, in: *Ivanhoe* (Walter Scott), Hamm: Wundermann 1826, Bd. I, S. III-XIV
- Küstner, Karl Theodor [von]: *Rückblick auf das Leipziger Stadttheater*, Leipzig: F. A. Brockhaus 1830
- Laube, Heinrich: *Moderne Charakteristiken*, Bd. 2, Mannheim: C. Löwenthal 1835
- Lenz, Johann Reinhold: *Das Gericht der Templer*, Mainz: Kupferberg 1826
- Lobe, Johann Christian: *Musikalische Briefe. Wahrheiten über Tonkunst und Tonkünstler*, 2. Bd., Leipzig: Baumgärtners Buchhandlung 1852
- Lobe, Johann Christian: *Lehrbuch der musikalischen Komposition. Die Oper*, 4. Bd., Leipzig: Breitkopf & Härtel 1867
- M.[enzel], W.[olfgang]: „Walter Scott und sein Jahrhundert“, in: *Literatur=Blatt* (Beilage zum Morgenblatt für gebildete Stände), 1827, Nr. 1 (2. Januar 1827), Nr. 2 (5. Januar 1827)
- Moncrieff, W[illiam] T[homas]: *Ivanhoe! or, The Jewess. A Chivalric Play, in three acts, founded on the Popular Romance of ‚Ivanhoe‘*, London: John Lowndes 1820, Reprint in: *The British Library Historical Collection* [2013]
- Mosel, Ignaz Franz von: *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes* (1813), hg. v. Eugen Schmitz, München: o. V. 1910
- Neumann, Wilhelm: *Heinrich Marschner*, Kassel: Ernst Balde 1854
- Novalis: „Die Christenheit oder Europa“, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. Carl Seelig, Bd. 5, Zürich: Bühl 1945
- Oettingen, Wolfgang von (Hrsg.): *Aus Ottilie von Goethes Nachlaß. Briefe und Tagebücher von ihr und an sie bis 1832*, Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1913
- Scheuring, Thomas August: *Das Staatsbürgerrecht der Juden. Eine unparteiische Würdigung in Beziehung auf die von Salomon Hirsch zu Würzburg an die Ständeversammlung in Baiern eingereichte Vorstellung*, Würzburg: Joseph Dorbath 1819
- Schilling, Gustav: „Marschner“, in: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, 4. Bd., Stuttgart: Franz Heinrich Köhler 1841
- Schlegel, Friedrich: *Über das Studium der griechischen Poesie (1795-1797)*, hg. v. Ernst Behler, Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 1981
- Schlegel, Friedrich: *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Kritische Schlegel Ausgabe, hg. v. Hans Eichner, Bd. 6, München u. a.: Ferdinand Schöningh 1961
- Schumann, Robert: *Tagebücher*, hg. v. Georg Eismann, Bd. I, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1971
- Scott, Walter: *Essays on Chivalry, Romance and the Drama*, Supplement to the 1815-1824 edition of *Encyclopedia Britannica*, Edinburgh: Robert Cadell 1834

- Scott, Walter: *The Journal of Sir Walter Scott. From the original Manuscript at Abbotsford*, Bd. I, Edinburgh: David Douglas 1890
- [Scott, Walter]: „Introductory Epistle. Captain Clutterbuck, to The Rev. Dr Dryasdust“, in: *The Fortunes of Nigel*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2004
- Sivers, Jegór Julius von: *Deutsche Dichter in Rußland. Studien zur Literaturgeschichte*, Berlin: E.H. Schroeder 1855
- Tieck, Ludwig: *Letters of Ludwig Tieck Hitherto Unpublished 1792-1853*, hg. v. Edwin H. Zeydel, Percy Matenko, Robert Herndon Fife, New York: Modern language assoc. of America 1937
- Weber, Carl Maria von: „Brief an Caroline Brandt, 17. August 1815“; zit. nach: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*, Briefe, Digitale Edition, Übertragen von Eveline Bartlitz und Joachim Veit (<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040812>) [Zugriff am: 26. April 2013]
- Weber, Carl Maria von: „Dramatisch-musikalische Notizen als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem Landständischen Theater zu Prag erscheinender Opern zu erleichtern“, in: *K. K. privilegierte Prager Zeitung*, Bd. 2, Heft 294 (21. Oktober 1815), S. 1203, zit. nach: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*, Rezeptionsdokumente, Digitale Edition (<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A031184>) [Zugriff am: 26. April 2013]
- Weber, Carl Maria von: „Ueber die Oper ‚Alimelek, Wirth und Gast, oder, aus Scherz – Ernst‘“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Bd. 17, Heft 47 (22. November 1815), Sp. 785-788
- Weber, Carl Maria von: „Tonkünstlers Leben“, in: *Carl Maria von Weber. Sämtliche Schriften*, hg. v. Georg Kaiser, 2. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1921
- Weber, Carl Maria von: „Dramatisch-musikalische Notizen (Dresden): ‚Heinrich IV. und D’Aubigné‘ von Heinrich Marschner“, in: *Abend-Zeitung*, Jg. 4, Nr. 164 (11. Juli 1820), S. 2v. Zit. nach: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*, Digitale Edition, <http://www.weber-gesamtausgabe.de/A030319> [Zugriff am: 14. Dezember 2014]
- Wollrabe, Ludwig (Hrsg.): *Der Franzosen-Müller. Biographie des Schauspielers Carl Theodor Müller*, Crefeld: J.B. Klein [1842]

## Sekundärquellen

- Ackermann, Peter: „Romantische Oper“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. : Bärenreiter, Metzler 1998, Sp. 507-517
- Allroggen, Gerhard: „Die Opernästhetik E.T.A. Hoffmanns“, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper*, hg. v. Heinz Becker, Regensburg: Bosse 1969, S. 25-33

- Bachleitner, Norbert: „Übersetzungsfabriken': Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 14, 1989, S. 1-49
- Bachleitner, Norbert (Hrsg.): *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und in Österreich im 19. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1990
- Bachleitner, Norbert: „The Reception of Walter Scott in Nineteenth-Century Austria“, in: *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*, hg. v. Murray Pittock, London: Continuum 2006
- Becker, Wolfgang: *Die deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber 1817-1826*, Berlin: Colloquium 1962
- Beiderwell, Bruce: *Power and Punishment in Scott's Novels*, Georgia: Athens 1992
- Behrendt, Allmuth: *Der Opernkomponist und –kapellmeister Heinrich Marschner. Untersuchungen zu Entwicklungs- und Schaffensbedingungen unter besonderer Berücksichtigung seines Schrifttums*, Dissertation, Leipzig: 1989
- Behrendt, Allmuth: „„Interessieren Euer Wohlgeboren diese Notizen...“ Briefe Heinrich Marschners aus dem Jahre 1840“, in: *Heinrich Marschner. Königlicher Hofkapellmeister in Hannover*, hg. v. Brigitta Weber (=Prinzenstraße, Heft 5), Hannover: Niedersächsisches Staatstheater Theatermuseum und -archiv 1995, S. 84-117
- Behrendt, Allmuth: „Heinrich August Marschner und Leipzig“, in: *Bericht über das Zittauer Marschner-Symposium*, hg. v. Allmuth Behrendt, Matthias Theodor Vogt, Leipzig: Universitäts-Verlag 1998, S. 27-36
- Betzwieser, Thomas: *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002
- Bigler-Marschall, Ingrid; Kosch, Wilhelm [begr.]: *Deutsches Theater-Lexikon*, Bd. 6, Zürich, München: K. G. Saur 2008
- Bolton, H. Philip: *Scott Dramatized*, London: Mansell 1992
- Borchard, Beatrix (Projektleitung): „Wilhelmine Schröder-Devrient“, in: *Musik und Gender im Internet*, [http://mugi.hfmt-hamburg.de/A\\_lexartikel/lexartikel.php?id=schr1804#Repertoire](http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=schr1804#Repertoire) [Zugriff am: 26. Januar 2014]
- Brandenburg, Daniel: „Gluck auf dem Theater – eine Hinführung zum Thema“, in: *Gluck auf dem Theater. Kongressbericht 2008*, hg. v. Daniel Brandenburg, Martina Hochreiter, Kassel, Basel u.a.: Bärenreiter 2011
- Bruer, Albert: *Aufstieg und Untergang. Eine Geschichte der Juden in Deutschland (1750-1918)*, Köln: Böhlau 2006
- Chandler, Alice: *A Dream of Order. The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature*, Lincoln: University of Nebraska Press 1970

- Charlton, David (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge: Cambridge University Press 2003
- Dahlhaus, Carl: „Die Musik des 19. Jahrhunderts“, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hg. v. Carl Dahlhaus, Bd. 6, Wiesbaden: Athenaion 1980
- Dahlhaus, Carl: „Die romantische Oper als Idee und als Gattung“, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen für das Jahr 1983*, Göttingen: Vandenhoeck + Ruprecht 1984, S. 52-64
- Dahlhaus, Carl: „Purpurschimmer der Romantik. Die Idee eines musikalischen Dramas aus dem Geiste des symphonischen Stils“, in: *Europäische Romantik in der Musik*, Carl Dahlhaus, Norbert Miller, Bd. 2, Stuttgart, Weimar: Metzler 2007
- Dailey, Jeff S.: *Sir Arthur Sullivan's Grand Opera 'Ivanhoe' and its Theatrical and Musical Precursors. Adaptions of Sir Walter Scott's Novel for the Stage, 1819-1891*, Lewiston u. a.: Edwin Mellen Press 2008
- DeGategno, Paul J.: *Ivanhoe. The Mask of Chivalry*, New York: Twayne Publishers 1994
- Döhring, Sieghart; Henze-Döring, Sabine: „Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert“, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hg. v. Siegfried Mauser, Bd. 13, Laaber: Laaber 1997
- Duncan, Joseph E.: „The Anti-Romantic in ‚Ivanhoe‘“, in: *Nineteenth Century Fiction*, Bd. 9, Nr. 4, März 1955, S. 293-300
- Elias, Norbert: *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Michael Schröter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992
- Engler, Winfried: „Geschichtsroman oder historischer Roman: Überlegungen zur Scottrezeption während der Restauration“, in: *Frankreich an der Freien Universität*, hg. v. Winfried Engler, Stuttgart: Steiner 1997, S. 153-176
- Fahrholz, Merle: *Heinrich August Marschner: ‚Hans Heiling‘. Versuch einer (Neu-)Einschätzung*, Masterarbeit, Karlsruhe: 2006
- Fahrholz, Merle: „„Ein unglücklich Doppelwesen‘. Heinrich August Marschners ‚Hans Heiling‘ in der Debatte zur deutschen Oper; in: *Studia Musicologica*, hg. v. Tibor Tallián, 52/1-4, Budapest: Akadémiai Kiadó 2011
- Fahrholz, Merle Tjadina: „„...ich bin und bleibe mit herzlicher Achtung und Freundschaft...“. Über die Berührungspunkte von Heinrich August Marschner und Francesco Morlacchi“, in: *Begegnung – Vermittlung – Innovation. Annäherungen an Musik- und Kompositionspraktiken im Europa des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Melanie von Goldbeck, Christine Hoppe, (= Bericht zum 15. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung "Musik|Musiken. Strukturen und Prozesse", Göttingen 2012 / Sektion Freie Referate, Bd. 1), Göttingen: Universitätsverlag 2015 (im Druck)
- Fambach, Oscar: *Das Repertorium des Königlichen Theaters und der Italienischen Oper zu Dresden 1814-1832*, Bonn: Bouvier 1985

- Fend, Michael: „Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche und Franzose will...'. Zum Verhältnis von Opéra comique und deutscher romantischer Oper“, in: *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994*, hg. v. Herbert Schneider, Nicole Wild, Hildesheim u. a.: Olms 1997, S. 299-322
- Fischer, Georg: *Marschner Erinnerungen*, Hannover, Leipzig: Hahn 1918
- Fischer, Annemarie: „Die ‚Schöne Jüdin‘ in Oper und Schauspiel. Heinrich Marschners ‚Der Templer und die Jüdin‘, Salomon Hermann Mosenthals und Josef Bohuslav Foersters ‚Debora(h)‘“, in: *Stage Representations of Jews / Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, hg. v. Hans-Peter Bayerdörfer, Jens Malte Fischer u. Frank Halbach, Berlin, New York: Walter de Gruyter, Max Niemeyer Verlag 2008, S. 57–76
- Focht, Josef (Hrsg.): „Alois Niest“, in: *Bayerisches Musiker-Lexikon Online*, <http://bmlo.de/n0192>, Version vom 7. Januar 2013 [Zugriff am: 17. April 2014]
- Ford, Richard: *Dramatisations of Scott's Novels: A Catalogue*, Oxford: Bibliographical Society Occasional Publications Nr. 12 (1979)
- Frehn, Paul: *Der Einfluß der englischen Literatur auf Deutschlands Musik und Musiker im 19. Jahrhundert*, Düsseldorf: Nolte 1937
- Fürstenau, Moritz: „Marschner, Heinrich August“, in: *Allgemeine deutsche Biographie* XX, 1884
- Gaartz, Hans: *Die Opern Heinrich Marschners*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1912
- Garlington, Aubrey S.: „Mega-Text, Mega-Music. A Crucial Dilemma for German Romantic Opera“, in: *Musical humanism and its legacy. Essays in honor of Claude V. Palisca*, hg. v. Nancy Kovaleff Baker, Barbara Russano Hanning, Stuyvesant (N.Y.): Pendragon Press 1992, S. 381-393
- Gerhard, Anselm: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1992
- Ginsberg, E.: „Neues von Heinrich Marschner“, in: *Zittauer Geschichtsblätter*, Nr. 6, 7. Jg., 1930, S. 21-24
- Göpfert, Bernd: *Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper von 1815-1848*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977
- Goslich, Siegfried: *Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper*, Dissertation, Berlin: Victor Otto Stomps 1937
- Hahn, Hans-Werner; Berding, Helmut: „Reformen, Restauration und Revolution. 1806-1848/49“, in: *Handbuch der deutschen Geschichte*, begr. v. Bruno Gebhardt, Bd. 14, 10. Auflage, Stuttgart: Klett-Cotta 2010

- Heinemann, Michael: „Francesco Morlacchi – Webers Gegenspieler?“, in: *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien*, hg. v. Manuel Gervink u.a., Mainz: Schott 2007, S. 37–43
- Hennenberg, Fritz: *Geschichte der Leipziger Oper. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Markkleeberg: Sax Verlag 2009
- Hochmuth, Michael: *Chronik der Dresdner Oper. Zahlen, Namen, Ereignisse*, Hamburg: Kovač 1998
- Hroch, Miroslav: *Das Europa der Nationen. Die moderne Nationsbildung im europäischen Vergleich*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005
- Jürgensen, Knud Arne: *The Bournonville Tradition. The first fifty years, 1829-1879*, Bd. 2, London: Cecil Court 1997
- Kimbell, David: *Verdi in the age of Italian romanticism*, Cambridge: Cambridge University Press 1981
- Kloiber, Rudolf; Konold, Wulf; Maschka, Robert: *Handbuch der Oper*, 9. erweiterte Auflage, Kassel: Bärenreiter 2002
- Kocka, Jürgen: „Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft“, in: *Handbuch der deutschen Geschichte*, begr. v. Bruno Gebhardt, Bd. 13, 10. Auflage, Stuttgart: Klett-Cotta 2001
- Köhler, Volkmar: *Heinrich Marschners Bühnenerwerke und Verzeichnis der bis zu Marschners Tod 1861 im Druck erschienenen Werke des Komponisten*, Dissertation, Göttingen: 1955
- Kozierek, Gerard: „Ideologische Aspekte der Mittelalter-Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts“, in: *Mittelalter-Rezeption*, hg. v. Peter Wapnewski, Stuttgart: Metzler 1986, S. 119-132
- Krasting, Malte: *Die Marschner-Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Verzeichnis und Beschreibung*, Magisterarbeit, Hamburg: Privatdruck 1999
- Lange, Walter: *Der Tunnel. 1831 bis 1931*, Leipzig: Verlag Deutsche Buchwerkstätten 1931
- Lange, Wolf-Dieter und Steinbeck, Wolfram (Wissenschaftliche Leitung): *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*. DFG-Opernprojekt, Onlinedatenbank <http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de>
- Lier, H[ermann] A[rthur]: „Wohlbrück“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 43, Leipzig: Duncker & Humblot 1898, S. 709-711
- Loewenberg, Alfred: *Annals of Opera 1597-1940*, Bd. 1, 2. überarbeitete Ausgabe, Genf: Societas Bibliographica 1955
- Loup, Kurt: *Die Wohlbrücks. Eine deutsche Theaterfamilie*, Düsseldorf: Claassen 1975
- Lukács, Georg: *Der historische Roman*, Berlin: Aufbau Verlag 1955



- Mason, Eudo : *Deutsche und englische Romantik. Eine Gegenüberstellung*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1970
- Maurer, Michael: „Die Entdeckung Schottlands“, in: *Nördlichkeit – Romantik – Erhabenheit. Apperzeptionen der Nord/Süd Differenz (1750-2000)*, hg. v. Andreas Fülberth, Albert Meier, Victor Andrés Ferretti, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2007, S. 143-159
- Mendel, Hermann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 7, Berlin: Oppenheim 1877
- Mertens, Volker: „Durch Gottes Sieg... Gottesurteile im ‚Lohengrin‘ und anderswo“, in: *wagnerspectrum. Schwerpunkt Lohengrin*, hg. v. Udo Bermbach u.a., Heft 1 / 2014, 10. Jahrgang, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 61-80
- Meyer, Stephen: „Marschner’s Villains, Monomania and the Fantasy of Deviance“, in: *Cambridge Opera Journal*, Bd. 12, Nr. 2 (Juli 2000), S. 109-134
- Meyer, Stephen C.: *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*, Indiana: Indiana University Press 2003
- Mitchell, Jerome: *The Walter Scott operas: an analysis of operas based on the works of Sir Walter Scott*, Tuscaloosa: University of Alabama Press 1977
- Möller, Frank: „Zwischen Kunst und Kommerz. Bürgertheater im 19. Jahrhundert“, in: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, hg. v. Dieter Hein, Andreas Schulz, München: C. H. Beck 1996, S. 19-33
- Müller, Sven Oliver: *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014
- Münzer, Georg: *Heinrich Marschner*, Berlin: Harmonie Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst 1901
- Nieder, Christoph: *Von der ‚Zauberflöte‘ zum ‚Lohengrin‘. Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1989
- Pacht, Peter: „Geliebte Götter meiner Blütenjahre“. Hans Pfitzners Bearbeitung von Heinrich August Marschners Oper ‚Der Templer und die Jüdin“, in: *Hans Pfitzner und das Musikalische Theater. Bericht über das Symposion Schloss Thurnau 1999*, hg. v. Rainer Franke, Wolfgang Osthoff, Reinhard Wiesend, Tutzing: Hans Schneider 2008, S. 197-214
- Palmer, A. Dean: *Heinrich August Marschner, 1795-1861. His Life and Stage Works*, Michigan: UMI Research Press 1980
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. erweiterte und bibliographisch aktualisierte Auflage, München: Wilhelm Fink 2001
- Pfeilschmidt, Ernst: „Heinrich Marschner und sein Denkmal: Eine kritische Studie auf dem Gebiete der Biographie und der Denkmäler“, in *Dresdner Anzeiger* 9.-12. 6. 1877
- Preiss, Cornelius: *Templer und Jüdin*, Graz: Seelig 1911

- Pritzkeleit, Sabine: *Die Wiederentdeckung des Ritters durch den Bürger: Chivalry in englischen Geschichtswerken und Romanen: 1770-1830*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1991
- Ragussis, Michael: „Writing Nationalist History: England, the Conversion of the Jews, and ‚Ivanhoe‘.“ in: *English Literary History*, Bd. 60 Nr. 1 (Frühjahr 1993), S. 181-215
- Reiber, Joachim: *Bewahrung und Bewährung. Das Libretto zu Carl Maria von Webers ‚Freischütz‘ im literarischen Horizont der Zeit*, München: Ludwig 1990
- Reid Jr., Isaac Errett: *Some Epic and Demonic Baritone Roles in the Operas of Weber and Marschner*, Dissertation, University of Boston: 1968
- Reimer, Erich: „Nationalbewusstsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800-1850“, in: *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 17-32
- Reitemeier, Frauke: „The Reception of Sir Walter Scott in German Literary Histories 1820-1945“, in: *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*, hg.v. Murray Pittock, London: Continuum 2006
- Rigney, Ann: *The afterlives of Walter Scott. Memory on the move*, Oxford: Oxford University Press 2012
- Rohr, Judith: *E. T. A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas: Untersuchungen zum musikalischen Romantikbegriff im Umfeld der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Dissertation Universität Zürich, Baden-Baden: Koerner 1985
- Rohrbacher, Stephan: „Deutsche Revolution und antijüdische Gewalt (1815-1848/49)“ in: *Die Konstruktion der Nation gegen die Juden*, hg. v. Peter Alter, Claus-Ekkehard Bärsch, Peter Berghoff, München: Wilhelm Fink 1999, S. 29-47
- Rönna, Klaus: „Grundlagen des Werturteils in der Opernkritik um 1825“, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper*, hg. v. Heinz Becker, Regensburg: Bosse 1969
- Rosengard, Rose: *Popularity and Art in Lortzing's Operas: The effects of social change on a national operatic genre*, PH.D. Columbia University 1973, Michigan: UMI Ann Arbor 1987
- Rudolph, Moritz (Hrsg.): *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft*, Riga: N. Kymmel 1890
- Rürup, Reinhard: „Jewish Emancipation in Britain and Germany“, in: *Two Nations: British and German Jews in Comparative Perspective*, hg. v. Michael Brenner, Rainer Liedtke, David Rechter, Tübingen: Mohr Siebeck 1999, S. 49-61, Comment by David Cesarini, S. 63-66
- Salari, Marinella: „Ivanhoe's Middle Ages“, in: *Medieval and Pseudo-Medieval Literature*, hg. v. Piero Boitani, Anna Torti, Tübingen: G. Narr Verlag 1984, S. 149-160
- Sartre, Jean-Paul: *Réflexions sur la question juive*, Paris: P. Morihien 1946
- Schanze, Helmut: *Romantik-Handbuch*, Stuttgart: Kröner 2003
- Schild, Wolfgang: „‚Gott erbarm dich deiner Not‘. Zum Gottesurteil in Marschners ‚Der

- Templer und die Jüdin“, in: *Recht als Erbe und Aufgabe. Heinz Holzbauer zum 21. April 2005*, hg. v. Stefan Chr. Saar, Andreas Roth, Christian Hattenhauer, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005, S. 51-67
- Schüren, Rainer: *Die Romane Walter Scotts in Deutschland*, Dissertation Freie Universität Berlin, Berlin: 1969
  - Schulze, Friedrich: *Hundert Jahre Leipziger Stadttheater*, Leipzig: Breitkopf&Härtel 1917
  - Schulze, Friedrich: „Studien zu Heinrich Marschners Leipziger Aufenthalt“, in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1928*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1928, S. 83-100
  - Schwering, Markus: „Romantische Geschichtsauffassung – Mittelalterbild und Europagedanke“, in: *Romantik-Handbuch*, hg. v. Helmut Schanze, Stuttgart: Kröner 1994, S. 541-555
  - Seedorf, Thomas: „Stimmengattungen“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a.: Bärenreiter, Metzler 1998, Sp. 1775-1812
  - Sigmann, Luise: *Die englische Literatur von 1800-1850 im Urteil der zeitgenössischen deutschen Kritik*, Heidelberg: C. Winter 1918.
  - Simeone, William E.: „The Robin Hood of Ivanhoe“, in: *Journal of American Folklore*, 74 (1961), S. 230-34
  - Steinecke, Hartmut: „‚Wilhelm Meister‘ oder ‚Waverley‘? Zur Bedeutung Scotts für das deutsche Romanverständnis der frühen Restaurationszeit“, in: *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger*, hg.v. Beda Allemann, Erwin Koppen, Berlin: Walter de Gruyter 1975, S. 340-359
  - Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Romanpoetik in Deutschland. Von Hegel bis Fontane*, Tübingen: G. Narr 1984
  - Steinecke, Hartmut: „Der ‚reichste gewandteste, berühmteste Erzähler seines Jahrhunderts‘. Walter Scott und der Roman in Deutschland“, in: *Unterhaltsamkeit und Artistik. Neue Schreibarten in der deutschen Literatur von Hoffmann bis Heine*, hg. v. Hartmut Steinecke, Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 77-87
  - Sutherland, John: *The Life of Walter Scott. A Critical Biography*, Oxford u.a.: Blackwell 1995
  - Tadday, Ulrich: *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1999
  - Tippkötter, Horst: *Walter Scott. Geschichte als Unterhaltung. Eine Rezeptionsanalyse der Waverley Novels*, Frankfurt: Vittorio Klostermann 1971
  - Tronnier, Richard: „Marschnernachlese“, in: *Von Musik und Musikern*, Münster: Ernst Bisping 1930, S. 76-85

- Tulloch, Graham: „Historical Note“, in: *Ivanhoe*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1998
- Valman, Nadia: *The Jewess in Nineteenth-Century British Literary Culture*, Cambridge: Cambridge University Press 2007
- Vanden Bossche, Chris R.: „Culture and Economy in ‚Ivanhoe‘“, in: *Nineteenth-Century Literature*, Bd. 42, Nr. 1, Juni 1987, S. 46-72
- Viertel, Karl-Heinz: „Überlegungen zur Gesangsausbildung während Webers Kapellmeisterzeit“, in: *Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. 2. Wissenschaftliche Konferenz zum Thema ‚Dresdner Operntraditionen‘*, 1986, (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik ‚Carl Maria von Weber‘ Dresden, 10. Sonderheft), S. 327-335
- Voss, Egon: *Studien zur Instrumentation Richard Wagners* (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 24), Regensburg: Gustav Bosse 1970
- Wagner, Wolfgang Michael: *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, Weber-Studien Bd. 2, Mainz u. a.: Schott 1994
- Waidelich, Till Gerrit: *Von der Lucretia zum Vampyr. Neue Quellen zu Marschner*, Tutzing: Hans Schneider 1996
- Waidelich, Till Gerrit: „Der Componist [...] dankte stumm mit abwehrender, bescheidener Handbewegung‘ – Weitere Dokumente zu Marschners Eigenpropaganda und seinem Kampf gegen den Vorwurf des Epigontums“, in: *Festschrift für Werner Braun zum 75. Geburtstag*, hg. v. Bernhard R. Appel, Karl W. Geck, Herbert Schneider, (=Saarbrückener Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge Bd. 9), Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag 2001, S. 349-358
- Waidelich, Till Gerrit: „Marschner, Heinrich August“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 11, Kassel u. a.: Bärenreiter, Metzler 2004, Sp. 1136-1147
- Waidelich, Till Gerrit: *Die ‚durchkomponierte‘ deutsche Oper vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis 1825*, Dissertation Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Dresden: 2005
- Warrack, John Hamilton: *Carl Maria von Weber*, Cambridge: Cambridge University Press 1976
- Warrack, John Hamilton: *German Opera. From the beginnings to Wagner*, Cambridge: Cambridge University Press 2001
- Weber, Brigitta: „Dabei denken Sie bisweilen Ihres ergebenen Dr. H. Marschner‘ 1831 bis 1859 Königlicher Hofkapellmeister in Hannover“, in: *Heinrich Marschner. Königlicher Hofkapellmeister in Hannover*, hg. v. Brigitta Weber (=Prinzenstraße, Heft 5), Hannover: Niedersächsisches Staatstheater Theatermuseum und -archiv 1995, S. 8-83

- Wehler, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 1 u. 2, München: C. H. Beck 1987
- Wehler, Hans-Ulrich: *Nationalismus. Geschichte, Folgen, Formen*, München: C. H. Beck 2001
- Winton, Dean: „German Opera“, in: *The Age of Beethoven, 1790-1830*, hg. v. Gerald Abraham, (= *Oxford History of Music*, Bd. 8), Oxford: Oxford University Press 1982
- Wildgruber, Jens: „Zur Entwicklung der Sopranfächer in der deutschen Oper des 19. Jahrhunderts“, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper*, hg. v. Heinz Becker, (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 15), Regensburg: Bosse 1969
- Zegowitz, Bernd: *Der Dichter und der Komponist. Studien zu Voraussetzungen und Realisationsformen der Librettoproduktion im deutschen Opernbetrieb der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012

## Anhang

## **Danksagung**

Im Verlauf der Recherche für diese Abhandlung und bei ihrem Verfassen konnte ich auf die Anregung und Unterstützung vieler zurückgreifen. An dieser Stelle danke ich allen direkt oder indirekt Beteiligten herzlichst.

Allen voran gebührt Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen ein großes Dankeschön für seine ausführlichen Rückmeldungen, zahlreichen Anregungen und die flexible Betreuung. Des Weiteren danke ich Prof. Dr. Anselm Gerhard nicht nur für die freundliche Übernahme des zweiten Gutachtens, sondern auch für die anregenden Gespräche. Als engagierter Diskussionspartner stand mir ebenfalls Dr. Gerrit Waidelich zur Seite, der mir bereits während des Grundstudiums zahlreiche Anregungen in Bezug auf die deutsche romantische Oper und Heinrich August Marschner gab und dem ich hiermit danken möchte. Für den Anstoß, das Doktoratsstudium aufzunehmen, danke ich Prof. Dr. Ivana Rentsch, die mir zudem mit zahlreichen praktischen Ratschlägen zur Durchführung zur Seite stand. Des Weiteren möchte ich mich bedanken bei allen Mitarbeitern und Kommilitonen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich, aber auch bei den Beteiligten des Graduiertenkollegs 2011 für die anregenden Diskussionen.

Für die effektive Hilfe und freundliche Unterstützung bei der Quellenrecherche bedanke ich mich bei Alexandra Schebesta von der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Dr. Thekla Kluttig vom Sächsischen Staatsarchiv Leipzig, Kristoffer Brinch Kjeldby von der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen, Dr. Andrea Harrandt und Karin Dominique von der Österreichischen Nationalbibliothek, Dr. Uta Schaumberg sowie Dr. Veronika Giglberger von der Bayerischen Staatsbibliothek München, Ginta Zalcmāne von der Nationalbibliothek Lettland, Marina Lang von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Jürgen Neubacher von der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Daniel Fromme von der Stadtbibliothek Hannover, Romain Feist von der Nationalbibliothek Frankreich, Viola Büttner von der Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung Berlin und Jean Christophe Gero von der Staatsbibliothek zu Berlin.

Außerordentlicher Dank gebührt Veronica Peyer, Salome Schoeck, Dr. Andreas Jungherr, Alvaro Schoeck und Anne Remmel für die vielseitige und andauernde Unterstützung im Verlauf des Projektes.

Ein herzliches Dankeschön möchte ich zudem den Intendanten Beat Wyrsh und Prof. Dr. Klaus-Peter Kehr aussprechen, die mich bei der Durchführung der Promotion zeitgleich zu meiner Tätigkeit als Dramaturgin am Theater Biel Solothurn und am Nationaltheater Mannheim unterstützten.

Meiner Familie kommt eine herausragende Bedeutung zu – und somit auch ein ganz besonderer Dank!

## Lebenslauf

Name: Merle Wiebke Tjadina Fahrholz

Geburtsdatum: 10. September 1982

Geburtsort: Bad Homburg v.d.H., Deutschland

Staatsangehörigkeit: Deutsch

Eltern: Prof. Dr. jur. Bernd Dieter Fahrholz, Monika Minna Fahrholz, geb. Panke

## Ausbildung

2010 bis 2015 Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich, Doktoratsstudium unter der Betreuung von Prof. Dr. Hinrichsen

---

2005 bis 2007 Musikwissenschaftliches Institut der Universität Karlsruhe, Masterstudium im Fach Musikwissenschaft, Abschluss mit der Masterarbeit „Heinrich August Marschner: *Hans Heiling*. Versuch einer Neueinschätzung“, betreut durch Prof. Dr. Schmalzriedt und Prof. Dr. Wiegandt, und der Masterprüfung am 22. Februar 2007

---

2001 bis 2004 Fakultät der Geistes- und Sozialwissenschaften der Universität Karlsruhe, Bachelorstudium in den Fächern Musikwissenschaft und Angewandte Kulturwissenschaft, Abschluss mit der Bakkalaureatsprüfung am 10. August 2004

---

1992 bis 2001 Kaiserin-Friedrich-Gymnasium, Bad Homburg v.d.H., Abschluss mit der Allgemeinen Hochschulreife (Abiturprüfung) am 30. Mai 2001

---

1998 bis 1999 Besuch der Bryanston School, Dorset, GB

---

1988 bis 1992 Besuch der Grundschule Köppern

## Publikationen

2015 „...ich bin und bleibe mit herzlicher Achtung und Freundschaft...“. Über die Berührungspunkte von Heinrich August Marschner und Francesco Morlacchi“, in: *Begegnung – Vermittlung – Innovation. Annäherungen an Musik- und Kompositionspraktiken im Europa des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Melanie von Goldbeck, Christine Hoppe, Göttingen: Universitätsverlag 2015

---

2011 „Ein unglücklich Doppelwesen“. Heinrich August Marschners ‚Hans Heiling‘ in der Debatte zur deutschen Oper; in: *Studia Musicologica*, hg. v. Tibor Tallián, 52/1-4, Budapest: Akadémiai Kiadó 2011

---

2009 „L’isola disabitata – Musik für das Theater“ in: *Joseph Haydn*, hg. v. Michael Heinemann, Sebastian Urmoneit, Berlin: Weidler Verlag 2009



## Arbeitserfahrung

Seit 2013	Nationaltheater Mannheim, Dramaturgin für die Sparten Oper und Junge Oper
2007 bis 2013	Theater Biel Solothurn, Leitende Dramaturgin für Musiktheater
Seit 2013	Gemeinsam mit Alvaro Schoeck Konzeption und Co-Leitung des interkulturellen Opernvermittlungsprojekts <i>Catching fire. Haendel on the road</i> in Serbien, in Zusammenarbeit mit der New Belgrade Opera, dem Goethe Institut Belgrad und dem Roten Kreuz
2005	Sächsische Staatsoper Dresden, Praktikum in der Abteilung Dramaturgie (August bis Oktober)
2004 bis 2005	Metropolitan Opera New York, Praktikum in den Abteilungen Artistic, Media, Development, Education (September bis Februar)
2004	Oper Frankfurt, Praktikum in der Abteilung Presse- und Öffentlichkeitsarbeit (Februar bis März)
2003	Deutsche Oper am Rhein, Praktikum in der Abteilung Ballettmanagement (März)
2002	Berliner Philharmoniker, Praktikum in den Abteilungen kaufmännische Verwaltung und Presse- und Kommunikation (September bis Oktober)

Zürich 2015